



Lieux et gestes de l'artiste : processus de création et tranformation de l'image documentaire d'atelier en matière artistique

Jeanne Laurent

► To cite this version:

Jeanne Laurent. Lieux et gestes de l'artiste : processus de création et tranformation de l'image documentaire d'atelier en matière artistique. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01045155

HAL Id: dumas-01045155

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01045155>

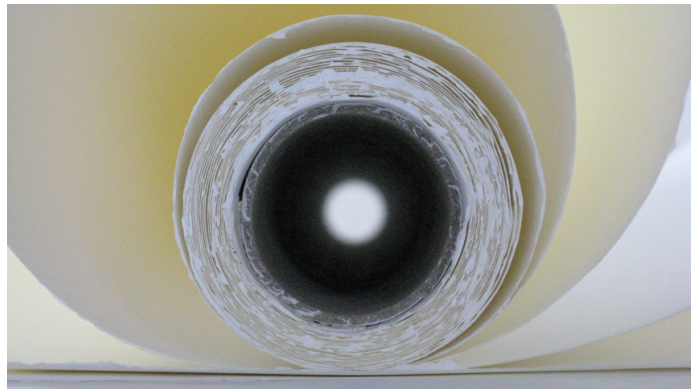
Submitted on 24 Jul 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris1 Panthéon-Sorbonne - UFR 04 Arts plastiques et sciences de l'art
Mémoire de recherche Master 2 Arts de l'Image et du Vivant
Sous la direction de Monsieur Michel Sicard

Mai 2014



Jeanne Laurent

Lieux et gestes de l'artiste :
Processus de création et transformation
de l'image documentaire d'atelier en matière artistique

Résumé

L'acte de création, en tant qu'expérience et processus à rendre/rendu visible, inscrit plusieurs concepts en chemins de création, où il ne s'agit pas seulement de poser une œuvre en tant que résultat d'un acte artistique, mais de l'inscrire dans la continuité du geste créateur, et d'en témoigner.

C'est de ce geste dont il va s'agir ici : Observant la présence du corps de l'artiste dans son espace de travail, sa manifestation et sa relation au monde environnant, ainsi que son propre vécu.

La pluralité d'expressions des disciplines artistiques et leurs transversalités dans la société contemporaine permettent des inter-connexions entre les différents espaces et temps ; il sera intéressant ici d'explorer la notion de cheminement artistique en sa qualité d'*être au monde* et de continuum ; de l'observer dans un rapport à l'image, où l'œil photographique vient capter le geste, le mouvement, regard à l'affut de ces instants suspendus, lesquels apparaissent lorsque nous faisons un avec nous-même, dans ce temps juste de l'ici et maintenant, tout entier à "être au monde". Nous nous interrogerons sur la frontière entre l'acte de création lié à une intuition et ce qui en fait un acte de construction dans sa représentation, sur le lieu de passage entre l'intérieur et l'extérieur, et la transformation des images enregistrées en un nouveau geste artistique.

Mots clés

Atelier - corps - intérieur - extérieur - CsO - rhizome - image - processus de création

Table

Introduction	p. 7
 I L’atelier, espace de je(u) & processus de création	p. 13
Le lieu, intérieur/extérieur extérieur	p. 14
Espace physique	p. 30
Ouverture d’un espace commun, résonances, liens	p. 32
 II Corps dans l’espace, autopoïétique du geste	p. 37
Je(u) est un miroir	p. 37
Physicalité et santé	p. 39
Le corps de l’artiste	p. 42
L’espace performatif	p. 52
 III Kairos et transmission du regard par l’image	p. 63
Le flux continu des images	p. 64
Kairos, l’instant décisif	p. 66
Expérience intérieure, expérience esthétique	p. 69
 IV Poïétique de l’image : Une marche avec le temps	p.77
 Carnets de notes visuel et journal photographique	p. 77
Le récit sans mots, ou le pacte poétique	p. 81
Construction du récit de l’œuvre / Mise en abyme	p. 88
Ontologie de l’œuvre et temporalité	p. 90
La transformation du récit et sa mise en espace	p. 93

Conclusion	p. 105
Index	p. 108
Bibliographie	p. 110
Remerciements	p. 114

Un dvd accompagne ce mémoire.

Introduction

La recherche de ce mémoire sera orientée vers un travail sur l'engagement du corps et sa présence au monde, dans le processus de création artistique ; celle-ci menant à un travail sur l'image et différentes formes de récit de ce processus, en commençant par y explorer des questions relatives aux lieux, gestes et corps de l'artiste. Une démarche qui questionne les espaces de l'artiste et son rapport au temps, dans un continuum passé, présent, futur.

C'est à partir de mon expérience plasticienne que je viens à la rédaction de ce mémoire, expérience qui procède par intuition et s'est construite de manière rhizomique dans la pratique artistique, utilisant différents outils et champs d'expression. Une pratique qui prend sa source en trame textile et dans l'image, photographique et filmée, et qui s'est étendue au corps en mouvement, aux installations et à la sculpture, opérant des allers-retours vers la mise en images photographiques et animées. Ayant pour habitude de documenter la réalisation de mes travaux de plasticienne, j'oriente ici ma recherche à partir de cette documentation iconographique, sur les lieux et processus de travail, puis, ce qui devient image à son tour depuis l'atelier. Au cours de mes séances de travail, les prises de vues sont des prises de notes, où la photographie, témoignant du processus de création, devient elle-même matière artistique et écriture visuelle.

L'image, à la fois témoignage et composition, trace la ligne d'un *horizon d'expérience*¹ personnel, attentive aux espaces poétiques, tant à l'objet en cours de réalisation qu'à son environnement. Les prises de vues me permettent de considérer l'ensemble des travaux au cours du processus de création ; ne s'agissant plus seulement de photographier des «objets singuliers» tels qu'ils ont été conçus (il est ici question dans ma pratique de sculpture, performances, installations, travaux textiles), mais de les révéler dans leurs ensemble et mouvement, lesquels sont composés du lieu, des outils, et de ma propre présence et action, allant parfois vers un dépouillement où seul le corps entre en jeu. En ré-assemblant les images collectionnées, j'observerai les formes qu'elles dessinent avec le temps : lignes, fragments, boucle... Comment les objets photographiés deviennent à leur tour partie d'une image, d'un corps-objet ; et enfin, les moyens de révéler ces images au monde extérieur.

¹ « Horizon d'expérience », un terme emprunté à Peter J. Schneemann, dans son article « Les paradigmes du regard. La perception de l'art à l'ère globale », in *Revue Diogène* n° 3, 2010.

Après une présentation de l'évolution de la notion d'atelier dans l'histoire occidentale, il sera question, au cours de cette recherche, de s'interroger sur les lieux de l'artiste contemporain en forme de petit inventaire : lieu à habiter, espace de jeu et de création, sa perméabilité avec les autres espaces, intérieurs, extérieurs ; nous pourrons observer que le corps de l'artiste est lui-même un espace. Un espace et une énergie d'un corps-outil, corps social, pour se rapprocher du corps en mouvement, menant au geste dansé et à son déploiement dans l'espace, ce qui nous mène au corps performatif de l'artiste plasticien, et à ses gestes comme pensée et inscription dans le temps ; que celui-ci ait une volonté de la représentation performative ou pas, le geste est là, offrant une écriture du corps de l'artiste. En observant le corps dans l'espace et l'autopoïétique du geste artistique au cours du processus de création.

Le cheminement de cette étude mène au travail en atelier et son temps documentaire par la photographie, la mise en exergue des images qui s'affranchissent du travail documentaire, en images fixes ou animées, faisant œuvre de poésie, et leur inscription dans le champ artistique ; où, l'observation de leur autonomie sémantique, et l'organisation de ces images en tant que récit de l'œuvre, sa mise en scène, et sa mise en abyme, deviennent sujet à création, en journal photographique, livre, film. Les images comme échantillon de la recherche.

Consciente de la difficulté et des écueils qu'il y a pour un artiste à parler de son travail dans ce cadre, j'ai cependant souhaité, lors de la rédaction de ce mémoire, de témoigner d'un cheminement personnel, en lien avec celui d'autres artistes. En observant comment ceux-ci s'inscrivent dans leur *temps*.

Cheminement, temps, rythmes, cycles, corps, présence, lumière, ces notions qui s'inscriront au fur et à mesure de la lecture des pages suivantes, sont parties du lien des artistes au monde spirituel et sensible. En observant les travaux d'artistes contemporains, je pourrai m'interroger sur ce qui les lie entre eux, et je m'appuierai sur certains de mes travaux d'artiste plasticienne, ma pratique commençant au début des années 90 ;

J'ai commencé à travailler par le biais du fil, la trame textile, puis l'image fixe et en mouvement, et mes activités se sont ensuite rapprochées de la performance, et ont ensuite évolué vers la sculpture, les installations et la danse butô. Mon activité artistique précède de loin l'approche dite scientifique de cette recherche. J'ai moi-même œuvré silencieusement depuis de nombreuses années, écrivant peu au sujet de ma pratique, celle-ci ayant été donnée à voir plutôt qu'à lire. Au cours de la rédaction de ce mémoire,

j'avance au long des pages comme au travers d'un paysage, où les mots traceraient cette ligne d'horizon, si loin, si proche, une présence à la fois vivace et floue, et jalonnée d'images et de questionnements ;

Il était bien sûr nécessaire d'opérer des choix parmi un grand nombre de références que j'eus aimé convoquer lors de la rédaction de ce mémoire, pour un sujet vaste. Soutenue en mon fort intérieur par ces mots de Roland Barthes : *Je résolus donc de prendre pour départ de ma recherche à peine quelques photos, celles dont j'étais sûr qu'elles existaient pour moi. Rien à voir avec un corpus : seulement quelques corps* ² ; je choisis à mon tour d'emprunter un cheminement de réflexion qui fasse écho à celui de ma pratique et partant d'elle pour partie : rhizomique, intuitive, intimiste et sociale. Ici, les appuis historiques et philosophiques viendront étayer et éclairer mes propos plutôt que d'en être les fondements. L'intuition est une notion importante relative à ma pratique, où la pensée suit le faire, où la théorie s'inscrit dans la pratique en filigrane, se révèle par l'examen des matériaux produits, le passage où l'acte de création devient une construction "en théorie", les deux cheminant finalement ensemble.

L'enchaînement de ces processus de création se développe en un enchaînement discursif, en l'essai d'écriture d'un système rhizomique afin d'éclairer cette réflexivité, et de permettre, souhaitons-le au lecteur, une « navigation et lecture fluide » au sein des chambres de ce petit labyrinthe de la pensée.

La recherche entreprise sur l'image à partir de la documentation de mon travail questionne le principe de résonance : ce qui s'accorde à l'unisson de ma réalité intérieure, de celle de l'atelier, et de son environnement ; ce qui prend forme au sein de l'atelier, et qui émerge ensuite, en une autre forme de communication vers le spectateur-regardeur via les « histoires d'images » qui lui sont délivrées. Les travaux personnels présentés dans ce mémoire explorent cette résonance et la perception globale d'un processus artistique, que l'on peut penser comme « l'atelier-faisant-œuvre »³ dans un continuum espace-temps.

Tout en me référant au cours de ce mémoire à des artistes contemporains des arts visuels, de la danse et du cirque contemporain, il sera intéressant d'observer le rapport de l'artiste et sa présence à son œuvre par auto-portrait, témoignage, faisant partie de l'œuvre d'une vie ; dans une recherche continue sur le temps et présence du corps... Comment les artistes deviennent-ils parfois les instruments mêmes de leur travail ou comment

² Roland Barthes, *La Chambre Claire : Note sur la photographie*, collection Cahiers du cinéma, Gallimard, 1980, p.21.

³ Terme énoncé par Alfred Pacquement en préface de l'ouvrage *Ateliers : l'artiste et ses lieux de création dans les collections de la bibliothèque Kandinsky*, Centre Pompidou, Paris, 2007, p.12

s'intègrent-ils corps et âme à leur œuvre, et comment les différentes pratiques se rejoignent parfois.

Ici, point de règles, il s'agit d'une recherche qui puisse relier l'ordre du singulier à celui d'un sens collectif en matière de création, et de l'étude des processus de création en tant que tels sur un fil temporel.

Le lieu de travail, l'atelier est un point de départ à la réflexion ; de la question de la spatialité, émergent celles du rapport à soi et au monde, et de la temporalité. L'artiste plasticien, souvent seul dans son antre : comment proposer et organiser les déplacements et regards du spectateur qui l'y rejoindraient à posteriori ? Quels modes narratifs, et, encore, comment aborder un espace de dialogue avec le récepteur ?

Ce mémoire développe un nouveau champ de ma pratique, celui d'une pratique qui devient « méta-artistique » et qui s'articule autour du « faire » et du « regarder », qui devient alors un « explorer » et « renouveler ».

L'atelier serait-il un cocon de maturation de l'être, lieu du processus d'individuation ? Est-ce une fois sorti de ce lieu (quelle qu'en soit l'espace), que l'artiste et son œuvre se déclarent prêts à communiquer avec le monde ? S'agissant d'une découverte ou d'une élaboration, la forme qui émerge saurait-elle être le corps de l'artiste lui-même, un objet, le récit de sa pensée ? Il est question de mise en abyme, parfois vertigineuse, dans la tentative de donner forme et mots à ce processus, tant il irait à l'infini. Une approche littéraire, une lecture linéaire conviennent-elles ? Une cartographie de ses rhizomes serait-elle plus propice afin de mettre sur un même plan les multiplicités et les correspondances des différents champs de création ?

Le titre de ce mémoire étant assez vaste, je me permets une petite note à son sujet : Si nous pensons ce cheminement de manière rhizomique, et non linéaire, nous pourrions observer les liens qui unissent les différentes parties et sous-parties de ce mémoire, lesquels liens ressembleraient aux chemins d'un labyrinthe à entrées multiples, ou encore peut-être à un nœud de Möbius, et nous interroger sur la circulation des énergies créatives d'un chapitre à l'autre, tels ces passages d'une chambre à l'autre du labyrinthe. Ce labyrinthe serait habité par différentes figures de l'art que nous pourrions rencontrer, et y observer différents processus de la création artistique. Voici quelques-unes de questions qui alternent lors de ce cheminement et que nous souhaitons approfondir.

Au cours du processus de création artistique, sommes-nous parties d'un immense *Corps-sans-Organes* ou sommes-nous en train de le créer ?

Nous observerons au cours des différentes parties de ce mémoire, ce que serait un processus de création, une expérience intérieure, extérieure, ou le passage de l'un à l'autre ; ce passage est-il spontané, intuitif, ou est-il une construction ?

Quel est le rapport au temps de la création pour l'artiste ? Comment s'inscrit-il sur la ligne du temps, est-il dans un rapport métaphysique à la création, une pratique liée à un éternel recommencement du cycle de vie-mort-vie ? La recherche de ce mémoire serait-elle, elle-même, matière à création artistique, et devrions-nous dire aussi, à transformation ?

Sera-t-il possible d'approcher une vision de la spiritualité dans l'art au sens de la totalité de l'être et des êtres, formant, individuellement ainsi que collectivement, un tout avec le vivant en un corps psychique et social ?

L'artiste, à la fois créateur, penseur, philosophe, ne compose-t-il pas avant tout à partir de ses émotions, souvenirs, envies, désirs, ou fulgurances du temps présent ? Et moi-même, quelle forme de raisonnement, quel système vais-je mobiliser pour la rédaction de ce mémoire ? Si ce raisonnement a une apparence descriptive, cette description ne serait-elle pas un mode de questionner et de tenter poétiquement de mettre des mots sur ce que l'on ne pourrait nommer scientifiquement ? Pouvons-nous, en partant de cas singuliers, essayer de synthétiser une règle générale de l'expérience artistique ?

Ce mémoire en corps d'écritures, je pense à Orlan et ses Orlan-corps-de-livres ou serait-ce un plan à la mesure de la pratique ? Des citations en corpus de ce mémoire, de ma mémoire, de mon propre corps et temps : Comment une pratique artistique s'articule-t-elle en mots, comment chemine-t-elle de la pratique à la théorie ? Le corps de l'écriture est aussi un corps sans organes. Le rhizome est le tapis, le tissage de ce corps-sans-organes artistique, où, tel un buisson de bambous, il forme un ancrage qui se développe par en-dessous, agrandissant l'espace de ces pousses toutes liées entre-elles, quoique chacune différentes.

I. L'atelier, espace de je(u) & processus de création

L'atelier d'artiste en tant que lieu et espace : petit historique de la notion d'atelier, et de l'évolution de la fonction de l'artiste en Europe du 14^e siècle à nos jours, laquelle se répercute sur celle de son lieu de travail. Cet historique donne lieu à un inventaire des lieux de l'artiste contemporain, lequel, sans se rendre exhaustif, permet d'envisager les espaces de la création sous différents angles. Si le lieu de travail est naturellement lié au métier, celui de l'artiste a progressivement évolué au fil des siècles, de la fonction de l'artisan-artiste à celle d'artiste contemporain, lié aux arts plastiques et visuels, et à l'évolution des techniques, jusqu'à parfois la dématérialisation de l'espace atelier. Des questionnements sur les usages et lieux de travail, ainsi que sur ces espaces où l'intime et le professionnel se côtoient. Qu'est-ce qu'un atelier, et où se situe-t-il ? L'atelier, est-ce seulement un lieu ? Quel type d'espace, un espace physique, un espace mental ? Un atelier pour quoi faire ? Enfin, comment est-ce que « j'entre en atelier » ? Comment est-ce que j'y travaille ? En introduisant la notion d'atelier matrice, lieu de réconciliation à soi et au monde : Il peut y avoir du combat dans le travail de création, des doutes, peurs, freins ; l'atelier comme espace vide, étranger, parfois inhospitalier, va se constituer au fur et à mesure comme un corps nourrissant, maternant, le lieu où l'on est pleinement soi-même, et avec lequel l'on va faire corps, faire décor, faire des corps. Espace de liberté, lieu de créativité, il se construit au fur et à mesure, jusqu'à composer l'autre, le temple, ou un joyeux bazar.

J'ai moi-même occupé plusieurs ateliers au fil du temps, provisoirement ou plusieurs années. Certains à construire ensemble ou soi-même, d'autres espaces prêts à l'accueil, d'autres habités déjà, ou bien en ruines et dont on s'accommode, qui ouvriront à une nouvelle construction, à l'aise de grands espaces ouverts et venteux, ou encore atelier nomade en valise.



*Ouverture de l'atelier
- Roubaix -
je 4/4/12*

Ces lieux sont tout d'abord une rencontre, un apprivoisement, avant de commencer à y travailler. Il s'agit aussi d'activer le lieu de travail, et d'y « déclarer l'espace » (à la manière dont Barnett Newmann déclarait celui de ses toiles en y traçant une ligne telle un horizon). Un processus où concilier la notion d'infinitude de l'être créateur, des origines du monde et de son éternel recommencement : L'atelier, une fenêtre ouverte sur le monde, un cadre pour mesurer l'infini.

Le lieu, intérieur / extérieur

Quelle est la fonction de l'atelier d'artiste d'un point de vue historique ? Comment le définir de nos jours ? Perception du lieu physique, de l'espace, et de son installation dans l'espace. Si l'espace c'est aussi son espace intérieur, comment habite-t-on l'espace qui nous entoure ?

L'atelier d'artiste

À l'époque Pré-Renaissance, l'atelier⁴ était un lieu d'exécution de travaux artistiques, quand le métier d'artiste faisant partie des corps de métiers artisanaux. L'artiste-artisan, tout d'abord apprenti, s'élève au fur et à mesure sur l'échelle sociale jusqu'à l'établissement de son propre atelier et de son équipe elle-même composée d'apprentis et d'assistants.

Les métiers de peintre et sculpteur étaient corporatifs et l'apprentissage débutait dès l'âge de 7-8 ans. Le métier, masculin, d'artisan-artiste se transmettait le plus souvent dans le cadre d'un héritage familial, plus rarement par renouvellement social : ainsi Giotto (1267-1337), fils de paysan, entra en apprentissage auprès de Cimabue (1240-1302), lequel le rencontra enfant dessinant dans la campagne toscane. A cette époque, le talent se

⁴ « Atelier » vient de l'ancien français *astelle*, qui signifie "copeau de bois", c'est-à-dire ce qui reste de la matière travaillée une fois l'œuvre achevée et évacuée de...l'atelier, justement », Dider Schulmann, « Secrets d'ateliers, il faut qu'une porte soit ouverte et fermée » in *Ateliers : l'artiste et ses lieux de création dans les collections de la bibliothèque Kandinsky*, Centre Pompidou, Paris, 2007, p.15.

«Lieu où s'exécutent des travaux manuels, où se pratiquent des activités manuelles d'art ou de loisirs; par extension, lieu où s'élabore une œuvre» (définition du CNRTL).

Ce chapitre s'appuie sur les ouvrages suivants :

Nadèje Laneyrie-Dagen, *Le métier d'artiste/dans l'intimité des ateliers*, éditions Larousse 2012 ;

Françoise Liot, *Le métier d'artiste*, coll.Logiques sociales, éditions l'Harmattan, Paris, 2004 ;

Giorgio Vasari, *Vies des artistes*, les Cahiers Rouges, éditions Grasset, 2007 ;

Et le site internet *Web Gallery of Art* www.wga.hu (dernière consultation 4 avril 2013).

cultive par un long apprentissage, le jeune apprenti vivant 5 à 6 années de vie austère auprès et sous l'autorité de son maître, et recevant rétribution à mesure qu'il développe ses connaissances et son savoir-faire. Il s'agit tout d'abord d'un apprentissage pratique : fabrication et préparation des outils, des supports et des couleurs pour le dessin et la peinture, entretien de l'atelier. Celui-ci est un centre de production et la transmission a souci d'efficacité.

Les tâches dévolues au jeune apprenti s'étoffent progressivement, n'offrant pas de place à la recherche personnelle, et respectant la facture de l'atelier du maître. Adolescent, l'apprenti voyageait tels les autres jeunes artisans pour devenir compagnon. Il suivait les chantiers et visitait d'autres ateliers du pays ou de l'Europe, apprenant ou exportant des techniques. Localement, les ateliers étaient communément des ateliers-boutiques, ouverts à la société environnante. Ils œuvraient à des productions de série, de différentes qualités selon l'envergure de l'atelier, des équipes, plus ou moins exclusives selon l'excellence du maître.

Si les travaux étaient réalisés en continuité avec la tradition du métier, certains ateliers innovaient grâce à la sensibilité du maître ou ses besoins de production. Ainsi le développement de la technique de la peinture à l'huile et de l'art du portrait par le flamand Jan Van Eyck à la même époque que les recherches de Brunelleschi puis Alberti sur la perspective à Florence (vers 1420) dans la représentation des édifices, et celles de Paolo Ucello sur les personnages en raccourcis.

C'est à la Renaissance que fut établie la séparation des métiers. En matière d'œuvre, les artistes, qui restaient jusqu'alors le plus souvent des exécutants plutôt que des concepteurs, commencèrent de s'affranchir des chartes imposées par leur commanditaire, et d'ouvrir un dialogue avec eux, en même temps qu'un approfondissement de la culture historique, avec un renouvellement de l'intérêt envers la période antique délaissée au Moyen Age, et des études sur la structure anatomique des corps humains, avec le développement de la pratique de la dissection (légalisée au 16ème siècle) qui permirent à la peinture et à la sculpture de s'affranchir des arts mécaniques et de se rapprocher des Humanités et des arts libéraux.

C'est aussi l'époque de l'émergence de la notion de singularité et de conscience des artistes de leur valeur personnelle. Auparavant anonymes, les œuvres sont plus fréquemment signées, et se développe aussi la présence d'autoportraits, inaugurée par



Giotto, autoportrait identifié sur la fresque du Jugement Dernier, à la chapelle Scrovegni à Padoue (1306),
Jan Van Eyck, autoportrait et mention pour signature sur le mur du fond du portrait des Epoux Arnolfini (1434).

Giotto (dans la fresque du jugement dernier à la Chapelle Scrovegni à Padoue (1306), poursuivie par bien d'autres, tel Van Eyck apparaissant dans le miroir en reflet en fond de portrait des Epoux Arnolfini (1434) avec la mention «Jan Eyck fut ici», à la fois signature du peintre et témoignage de sa présence, dans un souci de transmission; Plus rarement dans une auto-glorification (tel Pietro Parucci Perugino - auto-portrait vers 1497).

Au 16ème siècle, l'atelier est un lieu de travail collectif, organisé pour sa production, les tâches sont «spécialisées» (on retrouve cette organisation de nos jours dans les ateliers dédiés des métiers du spectacle, ainsi que ceux d'artistes tel le Studio d'Olafur Eliasson à Berlin pour exemple). Les équipes sont constituées d'apprentis, de compagnons et d'artistes confirmés. Ce sont les débuts de «l'artiste entrepreneur», qui quitte sa fonction d'artisan, et cherche à gagner une liberté nouvelle tout en dirigeant son atelier et son équipe comme une fabrique qui peut fonctionner pendant son absence : Tel Le Titien (1488 - 1576), installé à Venise, avec une équipe composée de membres de sa famille et proches collaborateurs. Plus d'apprentis ici, mais des embauches d'adultes, ouvriers ou artistes confirmés, et un souci de communication : l'équipe est composé d'étrangers qui vont exporter sa «patte»; il embauche aussi des interprètes graveurs qui permettront de reproduire ses œuvres et son ami l'homme de lettres Aretin, envoie ses éloges partout en Europe, attaché de presse avant l'heure. Ici, l'artiste est un être qui communique, coordonne et sait employer à son services des talents dédiés à le promouvoir, tout en sachant gérer ses bénéfices.

Les artistes se mettent aussi à écrire (Michel-Ange, De Vinci, Vasari, Dürer...) et commencent à apparaître les académies: lieu d'apprentissage par l'observation et le dessin et d'un accès au savoir humaniste.

Au 17^{ème} siècle, les artistes ont le souci de s'élever au-dessus du rang des artisans et de s'affranchir des corporations. En 1648 naît l'Académie royale de peinture et de sculpture à Paris, treize années après l'Académie française, qui propose une éducation mixte technique et théorique, école et structure de réflexion concentrée sur le dessin et des conférences qui instaurent un idéal esthétique commun au final assez strict de la doctrine classique et hiérarchise les artistes. Ce qui les pousse par ailleurs à développer des stratégies pour se rehausser sur le marché de l'art et d'accéder au Salon, événement annuel instauré en 1667 par l'Académie. Avec l'ouverture de l'Académie de France à Rome fondée par Colbert en 1666, se poursuit la tradition du voyage d'Italie, pour approfondir la formation et la distinction des jeunes artistes lauréats du Prix de Rome. C'est en passant par Rome que les jeunes artistes deviennent les artistes officiels, et attachés à la cour. Artistes courtisans idéaux, on compte dans les cours d'Europe Van Dyck, Velasquez, Le Bernin et Le Brun. Si ceux-là ont acquis gloire et confort au cours de leur vie d'artiste officiel, ils ont en contrepartie liquidé une partie de leur liberté et aspirations personnelles. D'un autre côté, Rubens ou Poussin, ont su préserver une certaine liberté sans s'aliéner les cours. Rembrandt, qui travaillait chez lui, et après une faillite en 1656, a pu remonter la pente en présentant ses œuvres à la boutique de son domicile. Peintre et chef d'atelier, il ne lui rebutait pas de faire commerce de son travail. Marchand d'art donc, ainsi que Rubens, ou Vermeer, ces artistes hollandais savaient faire commerce de leur œuvre ou représenter celles de collègues.



Michel Ange, autoportrait en dépouille de Saint Barthélémy (détail) *Le jugement dernier*, Chapelle Sixtine, 1537-41;
 Artemisia Gentileschi, auto-portrait en *Allégorie de la peinture*, 1630;
 Johannes Vermeer, *L'art de la peinture*, 1665-67; Gustave Courbet, *L'atelier du peintre*, 1854-1855;

C'est au 18^{ème} siècle, apparaît la tendance des salons-galerias privés, qui ne sont plus des ateliers-boutiques, mais des espaces de présentation des œuvres des artistes, bien décorés et cossus, pour accueillir les visiteurs et collectionneurs. Il peut aussi s'agir

d'œuvres d'autres artistes, le premier se faisant l'intermédiaire de ses collègues. Privés, ces lieux requièrent de la discrétion, ne sont pas des boutiques, et surtout, permettent aux artistes de vivre de leur art autrement que par pensions ou privilèges à la cour. Certains commencent à communiquer à l'extérieur par voie de réclame artistique. La bourgeoisie s'intéresse à l'art de plus en plus, et des négoce spécialisés apparaissent dans les Flandres et gagnent Paris : ce ne sont plus des peintres-marchands, mais des négociants parfois forts aisés qui remplacent les artistes. Ils prennent en charge la promotion de l'artiste et les contacts avec les collectionneurs et commanditaires. Au XIXe siècle, le champ des métiers s'est élargi avec les graveurs avec le grand développement de la presse et des impressions, les inventeurs d'objets, et les photographes. L'Académie des Beaux-arts refléurit.

Une différence considérable oppose le début et la fin du XIXe siècle. Au commencement, les académies, dans tout l'espace européen, continuent à régner en maîtres. Elles régissent le métier de peintre ou de sculpteur, depuis la formation jusqu'au sommet de la carrière, contrôlant les écoles, distribuant les prix, recevant ou refusant les œuvres aux salons, participant au choix des lauréats pour les commandes comme à l'affectation des médailles lors des expositions.⁵

En 1819 est inaugurée l'Ecole des beaux-arts, avec ses départements d'architecture, de peinture et de sculpture. Les élèves sont formés à la pratique auprès d'artistes membres de l'Académie, ainsi auprès de David, qui jouit d'ateliers dans les bâtiments du Louvre dont un pour ses élèves. C'est seulement en 1863 que des ateliers de pratique sont installés au sein du bâtiment.

Le Prix de Rome permettait au lauréat un séjour de 5 années, puis 4, à la villa Médicis. Bien que le prix ait été clôturé en 1968, les séjours se perpétuent de nos jours pour des lauréats qui participent au concours pour la résidence chaque année (ils peuvent candidater jusqu'à l'âge de 45 ans). A l'époque, l'entraînement des lauréats nécessite la pratique de la copie des œuvres antiques ou renaissantes pour les envoyer à Paris. Certains artistes se plient moins facilement au conservatisme imposé (Carpeaux, résident insolent de la villa Médicis, plein de vitalité) :

Géricault, en particulier, lui reproche -au conservatisme français- d'empêcher l'émergence de talents originaux en soumettant de force les artistes à un dogme

⁵ Nadège Laneyrie-Dagen, *Le métier d'artiste/dans l'intimité des ateliers*, op.cit, p.148.

néo-classique dont l'influence est par ailleurs déclinante. Pourtant, nul ne songe à réfuter qu'un cursus soit nécessaire à la formation de l'artiste »⁶.

Un conservatisme solide, et encore timidement discuté, car il trace la carrière de l'artiste, et dont le Salon de Paris est un passage obligé. Lieu de débat sur les dogmes esthétiques, il établit en fait les normes académiques. Diderot, Stendhal, Beaudelaire s'en font les critiques; à partir de 1848, des jeunes artistes tentent l'entrée au salon sans faire partie des rangs des «officiels», la liste des refusés augmente : Courbet, Manet, l'école de Barbizon. Va naître le salon de ce nom en 1863, suite au scandale du refus d'un si grand nombre de pièces et d'artistes (dont Pissaro, Manet...)

C'est aussi l'époque d'une révolution concernant l'art : L'apparition de la photographie, sujet dont Beaudelaire fait débat de cette nouveauté, dans son article «Le public moderne et la photographie»⁷, est très controversée à l'époque dans ses usages artistiques en tant que «reproductrice» de la réalité, et a depuis fait son chemin en tant que discipline à part entière. Ainsi Beaudelaire s'indigne de son usage et des détournements qu'elle opère auprès des peintres :

De jour en jour l'art diminue le respect de lui-même, se protesrne devant la réalité extérieure et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit. Cependant c'est un bonheur de rêver, et c'était une gloire d'exprimer ce qu'on rêvait ; mais que dis-je ! Connaît-il encore ce bonheur? L'observateur de bonne foi affirmera-t-il que l'invasion de la photographie et la grande folie industrielle sont tout à fait étrangères à ce résultat déplorable ? Est-il permis de supposer qu'un peuple dont les yeux s'accoutument à considérer les résultats d'une science matérielle comme les produits du beau n'a pas singulièrement, au bout d'un certain temps, diminué la faculté de juger et de sentir ce qu'il y a de plus éthéré et de plus immatériel ?

La suite s'accélère, les impressionnistes ouvrent un nouveau champ pictural, puis les avants-gardes du XXe siècle et la photographie, dont les usages et le rayonnement lui accordent au fur et à mesure toute sa place dans les champs de l'art.

L'artiste sort de l'atelier, travaille au-dehors, voyage, le photographe, témoin de son temps, se déplace aussi dans son imaginaire grâce à la photographie, et les surréalistes se

⁶ ibid, p.153

⁷ Beaudelaire, in «Salon de 1859», *Ecrits sur l'art*, éditions LGF, ILivre de poche, 1999, p.365, où on lit en note 1. de bas de page: «En 1959, la photographie avait obtenu pour la première fois le droit d'être exposée au Salon, d'où le paragraphe de Beaudelaire».

délectent des possibilités qu'elle offre en tant que moyen d'expression. L'apparition de la vidéo, puis des nouveaux médias, offrent de nouvelles explorations et déclinaisons d'une matière à rêver qui fait l'œuvre des artistes, de tous champs. L'Académie existe et traverse les époques, mais les artistes s'en sont affranchis et œuvrent par tous les moyens qui leur sont accessibles. Notre époque, dont les frontières de l'art sont repoussées sans cesse, permet aux artistes de se déplacer physiquement autant que virtuellement. Et peut-être aussi que ces espaces virtuels sédentarisent l'artiste qui retourne à son atelier, son poste de travail numérique ? Où est l'atelier de nos jours ? Nous allons tenter une typographie des lieux de travail de l'artiste contemporain.



Jeanne Laurent, vues d'ateliers : *Issue de secours*, friche industrielle, 1995 ; *atelier de soie*, 2013 ; *atelier-valise*, 2012

L'Atelier contemporain

Aujourd'hui, l'atelier de l'artiste contemporain est multi-forme ; Si la conception de l'atelier de l'époque Renaissance perdure au sein des ateliers des artisans d'art, on peut toutefois observer qu'au rang de l'art contemporain, il arrive que disparaisse le lieu de l'atelier au sens propre : l'espace est partout où «se fait» l'art. S'il est clair que l'atelier d'artiste se définit comme son espace de travail, il se définit également en fonction des besoins et des moyens de l'artiste, ainsi que des cadres et contextes économiques et sociaux.

Le lieu, en tant qu'espace physique, peut se définir de plusieurs façons, dont voici une typologie, certes, non exhaustive, des différents types d'ateliers que l'on peut observer : Atelier privé, atelier collectif, atelier public, atelier d'art, atelier-résidence, atelier-valise ou atelier sans-murs, atelier numérique et dématérialisé...

- Atelier d'art :

L'atelier « historique » est le lieu des secrets, là où perdurent les traditions des savoirs-faire, la transmission des techniques traditionnelles. Où cohabitent tradition et modernité, les artisans d'art eux-mêmes sont régulièrement convoqués pour la réalisation d'ouvrages d'autres artistes lesquels ont de moins en moins la connaissance des techniques. Les métiers d'art sont à la fois menacés de disparition par les nouveaux métiers et techniques, tout en étant les garants précieux d'un patrimoine culturel qui se transmet au fil du temps.

- Atelier-maison d'architecte :

Lieu de vie et de travail de l'artiste, construit par un architecte commandité par l'artiste, l'atelier prend place dans ce qui est déjà l'œuvre d'un architecte. Le début du 20^{ème} siècle fut très propice à ces dialogues entre des artistes et jeunes architectes. Les œuvres architecturales - à vivre - de Louis Süe, d'Alfred Loos, Le Corbusier, ou Mallet-Stevens, architectes « nudistes », dont les constructions aux lignes sobres semblent préfigurer la boîte blanche et l'espace dépouillé des galeries de l'art contemporain, le *white cube*. Certains de ces lieux sont ouverts au public, tel l'immeuble construit en 1912 par l'architecte Emile Molinié dans lequel est établie La Fondation Henri Cartier Bresson, rue Lebourg, près de Montparnasse à Paris, ou encore à Poissy, la villa Savoy, construite en 1929 par le Corbusier.

- Atelier privé :

En location ou propriété, il est le lieu de travail personnel de l'artiste, qu'il œuvre seul ou en équipe. Lieu de travail ou atelier-logement, l'atelier privé revêt la forme la plus confidentielle du travail artistique; il est l'antre, le cocon, le mystère de l'artiste, qui y travaille relativement isolé des regards extérieurs. L'accueil privilégie des visiteurs intimes, collectionneurs, galeristes. Locataire, celui-ci serait plus ou moins confortable et indépendant financièrement dans son métier, et ayant déjà acquis une certaine reconnaissance du monde de l'art (ou alors ayant une deuxième activité, ou encore soutenu par un-e conjoint-e ou des proches). Il peut s'agir d'un atelier-logement social attribué sur dossier par la ville, dont les conditions d'attributions demandent un certain revenu d'activité, et beaucoup de patience à celui qui en fait la demande, les délais d'attribution étant souvent (très) longs sur un parc immobilier déjà bien rempli et peu renouvelé.

Il peut être ouvert au public à certaines périodes, événement particulier ou au sein d'une action collective, comme lors de *journées portes ouvertes* d'un groupe d'artistes d'un quartier ou d'une municipalité par exemple.

- Quartiers et communauté d'ateliers :

À Paris, des *villages* d'artistes marquèrent la vie des quartiers : tels l'impasse Roncin dans le quartier de Montparnasse, et où Brancusi qui travailla de 1916 à 57, y rencontrant Eric Satie, Tristan Tzara, James Joyce, Max Ernst, et où Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle, les Lalanne créèrent en bon voisinage, en des périodes où les mouvements artistiques se succèdent ou se chevauchent ; À Paris, les quartiers ont leurs histoires d'artistes, ceux-ci migrent d'un quartier à l'autre : De Montparnasse et Saint Germain des Prés à la rive droite, tels le quartier de Bastille dans les années 80-90, Belleville, les quartiers de l'Est et du Sud parisiens ; les artistes imprègnent leur quartier, les rencontres et affinités artistiques se développent en groupes associatifs en lien avec leur quartier et ses habitants.

- Ateliers en occupation de friches urbaines et industrielles :

Ces lieux de création et de sociabilisation sont propices au travail en commun et à la mutualisation des talents et des moyens. Ils sont des lieux en relations avec la vie d'un quartier, en mettent en jeu la vie en collectivité.

Il peut s'agir de bâtiments en friche, d'anciennes usines ou immeuble vides investis par un groupe qui se sera organisé pour "ouvrir" et "tenir" un lieu (autrement appelé «squat artistique»), le rendre aussi pérenne que possible malgré certaine précarité du lieu. Ici, ce sont des tentatives de re-construction qui vont prendre pied à partir de la notion de ruines : une micro-société se met en place sur un fondement utopique et optimiste d'une création sociale et artistique. Ces espaces en ruines, les friches urbaines, demandent une considérable énergie et force de groupe pour perdurer, lequel a nécessité de se structurer pour faire face à des démarches juridiques pour entrer dans une légalité d'occupation des lieux. Sous la forme associative le plus souvent, le groupe va entrer en médiation avec les autorités locales, et parfois se retrouver en situation pérenne d'usage des locaux. La fin des années 80 et les années 90 ont vu foisonner de lieux "ouvrir" un peu partout en Europe, ainsi qu'à Paris et alentours, à l'initiative de groupes d'artistes, dont certains existent encore aujourd'hui, et se sont pérennisés grâce à des conventions avec les autorités locales. À Copenhague, l'aventure du village libertaire Christiania perdure depuis 1971, la communauté ayant développé sa propre monnaie, et qui inspira beaucoup de groupes

de la culture alternative. Berlin, après la chute du mur, a vu reflourir des anciens bâtiments, parfois en ruines, occupés par des groupes d'artistes, dont *Tacheles* fut l'un des plus célèbres, occupé en 1990, et qui ferma en 2012. L'esprit du lieu perdure toutefois, par la création de l'association Art Pro Tacheless, et le MAP (Mobile Art Project), qui promeut l'esprit tachelésien en instaurant des espaces et événements mobiles pour promouvoir la culture alternative.

À Paris, nous pouvons visiter le 59 rue de Rivoli ou encore les ateliers des Frigos, quai de la Gare, à la fois mémoire des squatts des années 80-90 le long des voies de chemins de fer, et lieu de survivance de la mémoire industrielle du quartier, au milieu des tours de verre ayant poussé dans cette partie du 13^e arrondissement à Paris. Un autre exemple, le collectif Curry-Vavart, fondé en 2004, et lequel, depuis 2011, s'est développé grâce à des partenariats avec la municipalité (et la SNCF) pour des conventions de location précaire (courtes durées) de locaux en projets de réhabilitation, et qui propose ainsi des espaces de travail aux artistes et des activités en lien avec les quartiers. Si la pérennité de tels lieux est variable, elle permet cependant des espaces de recherches individuelles et collectives, tant au niveau de la création elle-même, que de la solidarité du groupe et le développement de communautés alternatives, en geste commun artistique et politique, lieux d'utopies en dialogue avec la réalité.

- Atelier collectif, espaces partagés :

Des espaces-ateliers à partager en co-location, pour des engagements à plus ou moins long terme. Là aussi la solidarité du groupe compte et permet en particulier de constituer une entité juridique (le plus souvent une association loi 1901) qui sera locataire. Il peut aussi s'agir d'espaces institutionnels, dont la structure aura vocation d'accueillir des artistes ou résidents en location d'espace. Ainsi, à Paris, le « 100, Etablissement culturel solidaire », groupement de plusieurs associations et qui permet, entre autres, l'accès locatif pour des courtes durées à des artistes ⁸. Aussi riches soient-il en rapports humains et économiques en frais locatifs, les ateliers partagés sont aussi des terrains où la gestion des conflits sera à considérer, lorsque la concurrence entre artistes peut prendre le pas sur la mutualisation des talents et une émulation commune, et une gestion des territoires parfois difficile (le lieu, et la place de chacun dans le monde de l'art).

Au plus positif, du point de vue de la visibilité au monde extérieur :

⁸ *Le Cent*, situé rue de Charenton à Paris, bénéficie du soutien de la mairie d'arrondissement, de la Ville de Paris et de la Région Ile-de-France. www.lecent.fr

*Se constituer en groupe multiplie les accès à l'information et contribue à une meilleure connaissance du milieu de l'art. L'association permet également d'obtenir des lieux d'exposition prêtés par les municipalités. En l'absence de galeries attitrées, elle est un outil efficace d'auto-promotion.*⁹

- Atelier-entreprise :

Des artistes dont le travail monumental requiert une équipe de travail et un espace au volume suffisant, rejoignent la notion d'atelier de l'époque de la Renaissance. Ainsi l'artiste-entrepreneur Olafur Eliasson a su réunir une vaste équipe ; le studio, établi dans une ancienne brasserie berlinoise, est une entreprise à la croisée du laboratoire expérimental, terrain de jeu et entreprise solidaire (social business), cultivant un jardin potager sur le toit de la bâtisse.¹⁰ Le studio est une maison aux multiples pratiques, réunissant une équipe de 40 à 70 personnes dont des étudiants de l'université des Arts de Berlin, dont il dirige le séminaire de "l'Institut de recherches spatiales", dans son propre studio depuis 2009. Le potager sur le toit est un espace "to grow", à faire pousser, faire grandir : la nourriture fait partie de l'espace de recherche, avec une attention à une alimentation de qualité. C'est une vision globale du "vivre ensemble" de prendre en compte tous les éléments favorables à un certain équilibre de la vie au travail, quand on sait que la vie d'atelier est rarement contenue dans une journée de 7 heures. L'organisation du studio comme système «organique», à la fois utopique et super-organisé, en relation avec le monde extérieur, et les structures de développement financier des projets (expositions, commandes publiques, relations avec les commanditaires ¹¹).

- Atelier public, atelier-boutique :

Un local commercial avec pas-de-porte, l'exposition « en vitrine » permet un lien avec la population du quartier. Les artistes indépendants ont accès aux baux commerciaux depuis 1988 seulement, et ce grâce à la démarche d'artistes engagés. Ils ont pu ainsi louer des ateliers-boutiques libres, souvent après un départ à la retraite d'un artisan sans successeur. A Paris, les quartiers des faubourgs ont pu ainsi être investis plus facilement dans les années 80-90 par une population d'artistes qui pouvait s'y loger à des prix accessibles ;

⁹ Françoise Liot, *Le métier d'artiste*, *op.cit.*, p.216

¹⁰ Un bon nombre de ses textes sont consultables sur le site internet du Studio Olafur Eliasson : www.olafureliasson.net/texts.html (dernière consultation 13/02/2013).

¹¹ Cet aspect lié à l'économie est évoqué dans l'article «Open Studio» de la revue Frieze, www.frieze.com/issue/article/open_studio/ (article publié dans le numéro 118, octobre 2008, dernière consultation internet le 10 avril 2013).

On a pu observer que, dans les années 2000, ces mêmes locaux étaient ensuite repris par des professions libérales aux revenus et bénéfices plus confortables, les loyers ayant largement augmenté. Par exemple, les locaux du quartier du Faubourg Saint Antoine : Aux artisans ont succédé des locataires artistes plasticiens eux-mêmes suivis par les agences (architecture, design, communication...).

- Atelier-résidence :

Diverses structures offrent de nos jours la possibilité à des artistes de travailler dans un espace dédié, à la recherche et à l'élaboration d'un projet. Elles permettent un temps et un lieu adapté, parfois accompagné d'un budget de production et allocation à l'artiste pour la durée de la résidence. Celui-ci pourra être convié à proposer des ateliers auprès d'un public, et à réaliser une exposition dans le lieu de la résidence. En France, il existe des structures nationales, régionales, locales, et d'autres privées, associatives¹². Le Watermill de Robert Wilson dans l'état de New-York, lieu dédié aux arts performatifs, le château de Monthelon, dans l'Yonne, où se croisent différentes disciplines artistiques, sont des exemples parmi tant d'autres. Les candidats peuvent avoir connaissance des offres par différents réseaux spécialisés et dédiés aux arts plastiques ou s'y adresser directement. Des ateliers d'artistes pérennisés en ateliers-résidences continuent eux-mêmes à faire œuvres, non pas par filiation, mais par partage de «l'esprit des lieux» ; ainsi l'atelier Calder¹³, à Saché en Touraine.

- Atelier numérique :

À l'ère des technologies numériques, il se peut que l'atelier soit rendu à un espace virtuel, où le travail de création, à la fois conceptuel et visuel, prenne "corps" numérique, où le travail "à la main" soit délégué à des artistes et artisans qui réaliseront "en sous-traitance" manuelle un travail du concepteur. En ville, on rencontre plus fréquemment ces ateliers de nos jours, souvent en bureau partagé, où l'espace de l'atelier est couramment nommé "poste de travail".

- Atelier dématérialisé ou atelier «sans-murs» ¹⁴:

¹² Dont la Fraap, Fédération des réseaux et associations d'artistes plasticiens, diffuse régulièrement les appels à projets <http://www.fraap.org>.

¹³ L'atelier Calder accueille des artistes en résidences depuis 1989, www.atelier-calder.com.

¹⁴ Voir Jean Marc Poinot, *L'atelier sans mur*, Art Edition ,1999.

Celui-ci est « dehors », généralement apparenté au lieu de réalisation d'artistes œuvrant en extérieurs, land art, art dans la nature, art environnemental, art urbain, art performatif... Nous pourrions aussi l'appeler l'*atelier entre terre et ciel*. Atelier où le corps de l'œuvre ou de l'artiste va s'inscrire de façon plus ou moins éphémère. Pour la danse, citons le Deck d'Anna et Lawrence Halprin en Californie.

- Atelier-jardin

« Regarder l'herbe pousser », et cultiver son jardin, est, nous le savons bien, un des actes réflexifs de l'être, qui le met en lien direct avec la création. Celle-ci se fut-elle opérée de manière divine, manuelle, modeste ou puissante, elle est avant tout un dialogue avec la nature et la réalité du monde qui nous entoure. Depuis qu'Adam et Ève furent chassés du Paradis, le rapport à la nature serait en occident un lien indispensable à la rêverie, la contemplation et à la beauté du monde, au divin ; et la main des artistes contribuent dans le dialogue avec dame nature à promener nos esprits entre terre et ciel, dans la nostalgie du jardin d'Eden. En Asie, les jardins convient le promeneur à une méditation où l'homme et la nature sont partie d'un même ensemble. Ainsi, les jardins de pierre du Temple Ryōan-ji, monastère bouddhiste zen à Kyōto ¹⁵ : Créé à la période Muromashi, (fin 15ème siècle), l'auteur du jardin reste incertain ; composé de 15 pierres entourées de mousse, celles-ci sont disposées en groupes de telles façons que l'on ne voit jamais l'ensemble d'un même point de vue, la surface de 250 m2 du jardin est recouverte d'un lit de fin graviers blancs, et les murs enduits à l'huile de colza s'élèvent en une pente asymétrique, donnant une vision de profondeur dans la perspective du jardin. Autre lieux, les jardins extraordinaires composés par des artistes, l'espace naturel devenant fondation de construction humaine, telles le Parc des Tarots de Niki de Saint Phalle. Elle-même fortement impressionnée par sa visite du Palais idéal du Facteur Cheval, construit par lui-même durant 33 ans sur le site de son potager, démarche prolongée par la construction du tombeau familial, tel un retour au jardin d'Éden. Ces jardins sont des exemples de cette énergie qui passe du mental de l'artiste, à son corps, à la construction d'une œuvre que le visiteur pourra à son tour traverser, dans une circulation formant un tout, un corps-paysage commun.

- Atelier-cuisine, atelier-valise :

Sédentaire ou nomade, l'artiste sans véritable lieu de travail dédié et fixe, trouve toujours un moyen de s'exprimer dans l'espace où qu'il soit, un coin de table dans la cuisine

¹⁵ Site officiel du Temple Ryōan-ji : <http://www.ryoanji.jp/smph/eng/> (dernière consultation le 8 mai 2014).

familiale... Un tiroir ou une valise pour y ranger ses outils... La valise se révélant très pratique lorsqu'il s'agit d'aller travailler d'un endroit à un autre sans pouvoir tout déballer.

- Atelier de transmission, d'échange et de réflexion :

Des lieux se situent sur différents plans de la création artistique : Laboratoires, lieux de résidences, d'échanges et d'expérimentation, associés à la transmission, tels le Black Mountain Collège (en fait n'était pas tout à fait un collège, ne délivrant pas de diplômes, plutôt un lieu d'expérimentation), qui a été une structure d'enseignement artistique très influente aux Etats-Unis, de sa fondation en 1933 à sa fermeture en 1957, où l'on y parlait aussi de mathématiques, de physique, de philosophie, de psychologie et d'histoire, dont sont issus des membres tels Cy Twombly, ou le réalisateur Arthur Penn, John Cage et Merce Cunningham.

Le champ de la recherche, les réseaux universitaires, les espaces des colloques et conférences sont des terrains de croisement des disciplines ainsi que lieux d'expérimentations : par exemple, Le Laboratoire du geste¹⁶, co-dirigé par Mélanie Perrier (Chorégraphe) et Barbara Formis (Philosophe), propose régulièrement des sessions d'expérimentations autour des pratiques performatives contemporaines.

La réflexion artistique rejoint aussi la réflexion administrative ; des associations d'artistes, (elles-mêmes regroupées en fédération sur le réseau français, des sociétés d'auteurs, comme la Fraap¹⁷), des compagnies, travaillent en relation avec les structures institutionnelles, locales, régionales, nationales ou internationales. Ces groupes constituent des réseaux d'échanges et de partenariat, contribuent à la professionnalisation des artistes et leur inscription dans la société. Il s'agit de séances de travail en groupe, où se dessinent et se construisent des chantiers communs au sein d'organisations et de structures actrices de la vie culturelle, œuvrant ensemble à l'élaboration de projets relatifs

¹⁶ Dont voici la présentation sur le site du laboratoire (www.laboratoiredugeste.com)

«Le Laboratoire du geste est une ligne et lieu diffus de recherche et de création à géométrie variable travaillant autour et à partir de pratiques artistiques contemporaines où le geste effectif des corps se pose comme forme artistique ou constitutive du processus créatif. Le laboratoire met en réseau et mutualiser artistes, compagnies, chercheur(e)s... concernés et mettre en commun leurs réflexions et intérêts. Il développe des pistes de recherche transversales alliant pratique et théorie en vue de promouvoir et d'éclairer les pratiques gestuelles contemporaines, qu'elles soient d'expositions, chorégraphiques ou performatives pour s'inventer comme une plateforme de mise en situations effectives». Le Laboratoire du Geste reçoit le soutien de l'équipe ESPAS, (Institut ACTE, UMR de L'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne).

¹⁷ voir la Fraap (www.fraap.org), le Caap, Comité des auteurs-artistes plasticiens (www.caap.asso.fr) et la Saif, Société des auteurs des arts visuels et de l'image fixe (www.saif.fr) entre autres.

à la diffusion de l'art, des expositions, colloques, festivals, droits sociaux. Au bureau, au café, dans des locaux d'activités, en mairie ou au ministère, en des temps dédiés au penser en commun. En France, la Fédération des réseaux des associations des artistes plasticiens, est un acteur majeur de la diffusion d'informations relatives à ces chantiers, ainsi qu'à l'épanouissement des projets culturels associatifs vers les artistes plasticiens. Ces actions communes témoignent de l'engagement des artistes dans la vie sociale et culturelle, alternant avec ses périodes de création personnelles.

Aujourd'hui, la pratique de l'artiste voyageur perdure au niveau des échanges internationaux, les réseaux de recherche et des pratiques artistiques contemporaines sont étendus à l'échelle internationale, grâce à l'existence des bourses, résidences, mis en place au niveau des structures institutionnelles autant que les réseaux d'artistes associatifs ou individuels.

Par ailleurs, on peut remarquer au sujet de la visibilité des artistes dans leurs ateliers : À Paris, l'émergence des Portes Ouvertes des ateliers d'artistes initiées en 1982 par un collectif d'artistes qui allait devenir Le Génie de la Bastille. Mouvement suivi ensuite par d'autres groupes d'artistes de l'Est parisien (Artistes à la Bastille, Les Ateliers d'artistes de Belleville, les Ateliers du Père Lachaise, et bien d'autres à Paris et partout en France). A l'origine, il était question de proposer un accès à ces lieux de l'art, lieux sources et mal connus du public, en dehors des institutions et de l'art officiel (musées, galeries...).¹⁸

Les espaces internet sont eux-mêmes lieux d'échanges des savoirs et partage des connaissances, lieux de diffusion en galeries virtuelles grâce à l'usage de plus en plus courant des sites internet d'artistes, usages en démarches individuelles, associatives, institutionnelles. Certains sites internet sont de véritable plateformes artistiques (ainsi le réseau *Documents d'artistes*, structurés en région et regroupés en fédération) :

Depuis mars 2011, ces structures homologues se sont fédérées au sein de l'association Réseau documents d'artistes afin de favoriser la diffusion du travail des artistes à l'échelle nationale et internationale. Il s'agit d'un réseau d'échanges basé sur une méthode documentaire commune. Sa mise en place s'appuie sur le partage des compétences, la réflexion sur la documentation des œuvres d'art et les nouvelles technologies, l'interpénétration des réseaux de diffusion et la

¹⁸ Source : *Le Génie de la Bastille, une aventure artistique collective*, ouvrage collectif dirigé par Danielle Loisel et Véronique Roux-Voloir, textes de Jean-Louis Poitevin, édition Parimagine/Le Génie de la Bastille, Paris, 2012 (association fondée en 1984 par Vincent Barré, Pierre Nivollet, Christian Sorg).

multiplication des moyens de communication. En s'engageant dans cette coopération inter-régionale, le réseau vise à contribuer à l'identification et à la valorisation de la scène artistique française à travers différentes situations territoriales. ¹⁹

Au-delà des critères spatio-socio-économiques, on pourra conclure que l'atelier d'artiste peut se trouver là où se trouve l'artiste lui-même. À la question : « Où est l'atelier de l'artiste aujourd'hui? », nous pourrions donc évaluer ceci : si ses fondations sont en nous-même, et que l'espace de travail peut être partout, et, pour paraphraser Lao-Tseu : "L'atelier, ce n'est pas seulement les murs, c'est l'espace entre, et c'est là que j'habite"²⁰. L'atelier est donc le lieu des processus de création, ceux-ci étant eux-mêmes très variables dans l'art. Ici, nous irons à l'observation « d'échantillons » d'œuvres, dans une recherche qui se veut elle-même laborantine et exploratoire.

Les bases du lieu de travail avec leurs variantes étant ainsi posées, nous pouvons désormais nous interroger sur ce qui se passe au sein de l'atelier.

Perception du lieu physique, de l'espace, et de son installation dans l'espace. Si l'espace c'est aussi son espace intérieur, comment habite-t-on l'espace qui nous entoure ?

Des lieux différents, des activités différentes. Souplesse et adaptation.

Nous avons précédemment dressé un inventaire de différents types d'ateliers ; il me semble intéressant d'étudier, à l'avenir, les lieux qui me furent propices pour y travailler, et comment j'ai pu y œuvrer. Le premier atelier : l'atelier parisien construit en collectif dans nos années 20, c'était un cabinet de cinématographe. Ainsi que les usines en friches et squats d'artistes (Paris, Montreuil), un hangar et conteneur (Copenhague), un ancien château et laboratoire de recherches artistiques (Monthelon, en Bourgogne), champs et bords de mer, ateliers communs à Montreuil, pas d'atelier localisé, un bureau-atelier, une cuisine ou des paysages accueillants... Ces lieux sont des peaux, chacun à leur façon, ces espaces permettent des développements qui eux-mêmes s'adaptent en cultivant la poésie des lieux. Ils contiennent et transmettent leur propre énergie, transpirent leur histoire.

¹⁹ Voir www.reseau-dda.org/reseau-dda/presentation.html (dernière consultation en ligne le 8 mai 2014) :

²⁰ Lao Tseu, le *Tao Te King*, chapitre 11 : « Une maison est percée de portes et fenêtres, et c'est leur vide qui la rend habitable ». Traduction anonyme à la demande du traducteur de son vivant, néanmoins cité dans l'ouvrage, Daniel Nazir, éditions Dervy, Paris, 1978, p.31.

Espace physique

Le paysage est le lieu entre notre moi extérieur et notre moi intérieur. Bill Viola

Une vision de l'être dans l'espace physique à l'écoute du réel, une histoire de syntonie²¹. Observer les liens du réel extérieur avec celui de l'atelier, également éprouver et penser la résonance avec le monde extérieur et soi-même ; Une notion qui me semble essentielle au processus de création, et qu'il sera intéressant de confronter avec la notion opposée de fragmentation énoncée par Deleuze et Guattari, citée par Daphné le Sergent : « *Nous ne croyons plus en ces faux-fragments, qui tels les morceaux de la statue antique attendent d'être recollés pour composer une unité qui est aussi bien une unité d'origine. Nous ne croyons plus à une totalité originelle ni à une totalité de destination.* »²²

Il s'agirait de fragments reliés et non séparés, ceux-ci formant un corps-sans-organes et son unité multiple, là où les philosophes de Mille Plateaux rejoignent le courant de la pensée du tao. Et où habiter l'espace de l'atelier, regarder et écouter le monde n'est pas seulement en accumuler des morceaux, pour l'absorber, le consommer, le digérer, mais c'est bien aussi le propre de l'artiste de le juste le percevoir, le filtrer, le transformer.

Pour regarder le monde extérieur en observant ses parts de lumières autant que d'ombres, il convient d'opérer de même avec son monde intérieur, et de permettre le passage entre le monde d'en haut et le monde d'en bas.

Par exemple, il peut arriver qu'au cours d'une séance de travail, l'on apprécie une petite pause symbolique, réveillé par une intuition, qui nous fait quitter un moment l'ouvrage en cours. Cette intuition serait un punctum dans le studium de la réalité, demandant à être mis en boîte. Une concordance des temps, la synchronicité de ce qui advient entre un espace physique et un espace mental.

Une vision me vient en atelier, ce jour-là où je couds des ailes dans la cuisine et que je photographie.

²¹ « Syntone » (définition du Larousse) : se dit d'un sujet qui a tendance à vibrer en harmonie avec le milieu dans lequel il se trouve.

²² Daphné Le Sergent, *L'image-charnière ou le récit d'un regard*, L'Harmattan, 2009, p.84, citant Gilles Deleuze et Felix Guattari, *l'Anti-Œdipe*, Les Editions de Minuit, Paris, 1972, p.50/51.



Jeanne Laurent, *Faire un nuage*, 2013.

Un peu de temps passe, l'intuition est suivie par les mots.

Des nuages viennent obscurcir le ciel. Va-t-il y avoir un affrontement entre le soleil et les nuages, le soleil va-t-il fuir la vue du nuage ? Il va pleuvoir, le ciel va gronder, ou peut-être pas. Il vaudrait peut-être mieux fermer les fenêtres pour éviter que l'eau inonde la cuisine. Une idée me vient voyant s'approcher le nuage : Et si je permettais une ouverture, le nuage pourrait passer et je m'en ferais une jolie robe-nuage pour me fondre à ce pays sage ?

De l'intérieur à l'extérieur, à l'écoute du réel, ici, il s'agit peut-être de la confrontation des plans inconscient et conscient de l'être, dans un processus dialectique des contenus psychiques et une tentative optimiste d'intégration mutuelle ²³.

C'est peut-être cela l'espace de je(u) ?

²³ Après la pluie le beau temps... Voir Jung, *Un Mythe moderne, des signes du ciel*, (1961), éditions Gallimard, coll. Folio essai, paris, 1996, p.296.

Ouverture d'un espace commun, résonances, liens

J'aimerais présenter ici une expérience commune à *habiter le monde*, l'expérience de Monthelon, lieu de recherche artistique et philosophique, lieu de vie atypique, et communauté artistique, basé en Bourgogne et fondé en 1989. Ses activités sont l'accueil de résidents, auteurs des arts vivants, de toutes disciplines ; La structure du lieu permet de travailler dans des espaces indépendants et de partager les lieux de vivre ensemble au quotidien. Un échauffement collectif du matin avec les résidents permet à chacun d'apporter un geste d'éveil en partage. Le temps partagé en création dans un espace de travail et de vie quotidienne est une aventure en soi, menée par les rencontres entre les artistes auteurs présents, qui ouvre des portes sur la construction de projets communs. En vingt cinq années, ce projet artistique a vu bon nombre d'artistes s'installer alentours, des enfants grandir, dont certains sont à leur tour devenus artistes, et opéré un rayonnement culturel en milieu rural, développer des liens avec les structures locales.

Les premiers habitants de ce lieu de recherche viennent du cirque, lorsque Ueli et Eva Hirzel acquérirent le domaine et y déposèrent leurs roulottes et chapiteau. La première génération de ses habitants est celle des fondateurs du cirque contemporain.

Depuis quelques années ont lieu des rencontres annuelles avec le public, et régulièrement, les visiteurs sont invités à assister aux sorties de résidence, notamment des créations en cirque, danse et performances. Les arts dramatiques, le cinéma, la musique, la cuisine, et les arts visuels y sont associés.

C'est un lieu ouvert sur la nature qui permet d'être en relation avec les rythmes du temps qui passe, du temps qu'il fait. Les artistes qui y résident sont autonomes dans leurs productions, car il s'agit avant tout d'un lieu d'accueil.

Dans la création artistique, le sujet doit se dés-assujettir, se désister, par certains cotés se destituer en tant que sujet : il doit mettre à sa place le "moi- monde", un moi poreux, un moi qui se fait accueillant à tout ce qui vient du monde (en référence à Montaigne : "Je suis moi-même la matière de mon livre") ; je suis la matière qui est la plus familière, la plus proche, et celle qui peut me conduire à l'autre.

Michel Guérin ²⁴

²⁴ Michel Guérin, penseur du geste, «Comment fonctionne une œuvre d'art ? (1/4) : L'art du geste», émission *Les Nouveaux chemins de la connaissance*, par Adèle Van Reeth ; diffusée sur France Culture le 28.10.2013. (dernière écoute le 15.11.2013). à 9min55 de l'émission.

Cette parole de Michel Guérin éclaire tout autant le processus de création collective, où chaque artiste, fort de son expérience et du protocole intérieur qu'il s'est construit en tant qu'auteur singulier, et selon son mode d'expression (clown, trapèze, danse, roue, fil, acrobatie, et autres agrès qu'il aura conçu lui-même pour sa pratique...), va mettre en commun ses idées pour la construction d'un spectacle, où, inévitablement, les couches de l'ego se dépouilleront telles celle d'un oignon pour arriver à un partage de l'espace de création, et au succès de la construction du projet. Ce qui semble valable pour toutes les disciplines du champ de la création.

Monthelon : en amont de l'amont...

« Quitter le quotidien

Se laisser tomber dans l'obscurité

Oublier les pensées

Enlever, couche après couche

Regarder avec les oreilles, à l'intérieur

Attentivement

Eveillé -

Il ne se passe rien.

Il n'y a rien pour se tenir,

Plus de repères. Absence des choses qui nous rassurent.

"Le vide", il faut d'autres mots, ou peut être

"L'amont de l'amont" ?

Rien n'est aisé à cerner, à définir, à s'approprier dans ce pays inconnu.

Un lieu dans l'obscurité.

Nous y sommes plongés, plus rien pour se défendre et pas d'espoir d'être ailleurs. Inconfortable, mais on commence à l'habiter.

Ce qu'on vit difficilement change en une couleur, un mot, une saveur, un ton, un geste, un mouvement...

L'inspiration arrive comme des gouttelettes,

L'intuition devient visible. »

Ueli Hirzel, janvier 2008

Ueli Hirzel AT

Texte fondateur à la création de l'association du château de Monthelon

«*En Amont de l'amont*», le texte fondateur à la création l'association en charge du lieu, écrit par Ueli Hirzel, créateur du lieu, porte la philosophie de cet espace atypique qui repose sur l'expérience du vide. Trouver cet état en soi-même est une expérience d'un esprit libre, sans occulter les contraintes de la création, et qui commence par un premier pas. Les arts du cirque sont sans artifices pour le corps, en prise direct avec l'espace et ses réalités, un art «nu».

Altérité, terrain de jeu, de liberté

La véritable liberté s'insère là où il y a de l'imprévisible et du brassage entre les êtres. Si on était identiques, on n'aurait rien à se dire, d'où la nécessité d'apprendre à se rencontrer.

Albert Jacquard, généticien.

Si l'altérité était un corps commun en art, tissant les liens qui unissent les artistes au fil du temps, où selon Lautréamont, «la poésie doit être faite par tous et non par chacun» (*Poésies*, 1870). Cela rejoint le concept de l'Etre au monde d'Heidegger.

Le travail en équipe, est un laboratoire où partager l'espace et construction d'un corps poétique commun, dans des espaces de cohabitation et de coopération. Cohabitation des acteurs du projet, chacun dans sa singularité qui lui est propre, et coopération dans le partage de ce que chacun peut apporter au groupe.

Je présente ici un aperçu d'un projet en cours, *Octopus*, lequel développe une expérimentation interactive, et participative avec le public, dans un espace naturel, lors des prochaines rencontres estivales de Monthelon :

Il s'agit d'une installation performative apparentée au land art par soustraction, en dessinant un labyrinthe par tonte de l'herbe, et «laisser faire». Dans cet espace, des chambres d'herbes sont installées au pied d'arbres ou dessinant un espace «vide», et les chemins d'herbes coupées les relient entre elles. Ici, des artistes sont invités à performer autour de la notion du vide propice à la création. C'est un projet collaboratif, où les visiteurs seront aussi invités à participer. À ce jour, nous savons une forme de cet espace et ses chemins, lesquels sont susceptibles d'être modifiés selon le temps qu'il fera et les passages qui auront eu lieu ; aussi que nous y installerons des panneaux de désorientation pour guider les visiteurs. Ce projet s'appelle Octopus, et sera activé pendant le mois de juillet un soir par semaine, ce qui devrait nous permettre de regarder l'herbe pousser entre. Le dessin de la maquette jointe en donne une vision.



Il ne sera pas possible ici de détailler trop loin le projet, cependant, d'indiquer qu'il y s'agira d'explorer des chemins du faire-ensemble, avec des artistes de différentes disciplines, et d'y inviter le public à y participer : performances, contes, musique, et travail sur l'éveil du corps, et la réalisation d'une peau commune (vêtements cousus ensemble et que les participants pourront porter à l'unisson).

Ce projet est à la fois une construction mentale (puisque'il qu'il s'agit d'un projet qui n'est pas encore présenté) qui s'opère à plusieurs, en un laisser-faire ou advenir. Dans l'élaboration communiquent les visions personnelles pour dessiner un parcours collectif, et qui prend sa place dans le réel de façon organique. Un projet en-train-de-se-faire en même temps que pousse l'herbe et tenter d'inscrire dans l'espace la forme d'un CsO potentiel.

Il pourrait faire écho à la définition que Thomas Hirschhorn donne à entendre de son projet d'art total actuellement au Palais de Tokyo ²⁵ :

Flamme Éternelle a 4 principes :

- *Présence*
- *Produire quelque chose : l'amitié entre poésie, philosophie art et littérature et pour entretenir la flamme, c'est partager*
- *Gratuit : donner , donner son corps, sa présence, son temps : avec son corps on a une force*
- *Pas de programmation : quelqu'un vient et commence par son corps, son travail, à créer une audience.*

Négociation et médiations : relations avec l'extérieur

Nous avons vu précédemment l'élargissement du terme de l'art et du rôle des artistes : l'engagement de l'artiste en tant qu'individu et citoyen, grâce au rôle associatif et de médiation vis-à-vis des institutions et partenaires, développant une force de proposition par la réflexion collective et des groupes de travail pour développer des projets au sein de la société.

L'action de médiation participe à la construction du corps collectif, s'adressant au public, l'invitant, l'intégrant.

²⁵ Thomas Hirschhorn, « Flamme éternelle » (25.04.14 – 23.06.14), Palais de Tokyo. Entretien avec Laure Adler dans l'émission Hors-Champ le 7 mai 2014: <http://www.franceculture.fr/emission-hors-champs-thomas-hirschhorn-2014-05-07>

Cette question rejoint le propos de Hirschhorn vue plus haut. Elle nous renvoie aussi à des œuvres à la fois actives et contemplatives, telles les œuvres de Christo et Jeanne-Claude qui convient à être cheminées. La déambulation du visiteur, telle une promenade en jardin zen, ouvre une vision de l'espace urbain ou naturel différente que lorsque l'installation est absente. Aussi les œuvres d'Olafur Eliasson, qui invitent le visiteur à être dans l'espace et avec l'espace.

Les *Remarques sur art - sculpture - espace* de Martin Heidegger sont très riches dans cette notion d'être et d'espace. La mention de là où *l'espace espace*, réapparaîtra probablement plus loin au cours de ces pages ²⁶.

Elle rejoint aussi l'action de médiation, par l'artiste lui-même, en présence et contact direct avec les visiteurs ou les passants (qui ne sont pas acquis par rapport au public des musées) lors d'exposition en plein air par exemple.

En incluant le visiteur, l'artiste est en dialogue avec l'extérieur, il « n'impose » pas seulement son œuvre, il s'expose physique en même temps qu'il expose, permettant une rencontre avec le public, il devient performeur.

Par ailleurs, sans s'exposer lui-même auprès des visiteurs, l'artiste Olafur Eliasson et son équipe procèdent en une pratique que je définirais en «slow art poétique». Témoignant d'un engagement esthétique, social et politique, par leurs recherches qui lient nature, architecture et technologie, lesquelles prennent une considération que la nature est un habitacle. Eliasson tend à apaiser un certain conflit entre nature et culture, et ses œuvres considèrent l'importance de la physicalité. Son travail invite à être physiquement dans l'espace, dans des espaces et installations qui engagent le corps du visiteur. Ici il est question de différenciation, qui permet un degré d'individualité et qui a un potentiel d'hospitalité : on peut échanger sur l'expérience vécue ou en train d'être vécue et s'accorder qu'on ne vit pas la même expérience les uns et les autres. Un exemple, l'œuvre "Beauty" (1993) : un arc en ciel sur de la brume, on ne voit pas la même chose selon que l'on est sur la gauche ou sur la droite de l'installation. On peut partager un espace, sans vivre la même chose que son voisin visiteur au même moment. Un jardin arc-en-ciel.

La réflexion sur le corps et sa présence à l'espace permet aussi à l'individu, qui expérimente les dispositifs, de prendre conscience de son rapport au monde et aux autres.

²⁶ Martin Heidegger, *Remarques sur art-sculpture-espace* (1964), traduit par Didier Franck, éditions Payot Rivages, 2009.

II. Corps dans l'espace, autopoïétique du geste

Je(u) est un miroir

*Cet étant que nous sommes chaque fois nous-même...*²⁷

Des réflexions sur l'intuition et le processus de création au long du chemin, nous avons vu précédemment un inventaire des lieux de l'atelier. Regardons maintenant l'atelier comme espace de création à un niveau individuel, comme une matrice, un espace transitionnel, où l'artiste va se retrouver lui-même. Un espace de solitude où retrouver unité de l'être et totalité originelle, son Soi. Il va être le lieu des opérations qui permettront de communiquer ce soi vers l'extérieur, à l'artiste d'être en relation avec ses réalités propres et où il va les transformer en une l'apparence d'une fiction pour qu'elles soient transmissibles à autrui. Cette fiction serait un jeu.

Je ne peux donc m'empêcher d'associer les en-jeux de l'espace à ceux du Soi, où les mots en français semblent se refléter agréablement de tout leur potentiel. Nous pouvons associer l'espace du soi à l'espace du soin, et le « je » au « jeu » de la psychanalyse de Winnicott. Il n'est pas sûr que ce soit l'artiste lui-même qui interprète les formes de son jeu, du moins les met-il en scène. Si l'atelier a une fonction régulatrice où la solitude est essentielle, cet espace solitaire est un espace transitionnel, un lieu de repli à soi : se cacher est important, l'atelier est une matrice pour le soi. Que le Soi ne soit pas découvert serait ce qu'il y a de pire, et la fiction du Soi régule le besoin de solitude et de communiquer ce Soi au monde.

L'espace de jeu devient un espace de je(u). Pour Winnicott, le jeu en tant que phénomène transitionnel, est une façon d'être en contact avec la réalité, dans le jeu "en train de se faire" (*playing*, et non *game*), et pour qui l'interprétation en psychanalyse soutient l'expérience du jeu, selon lui, celui-ci *a une place et un temps propre. Il n'est pas au dedans [...] Il ne se situe pas non plus au dehors, c'est-à-dire qu'il n'est pas une partie répudiée du monde, le non-moi, de ce monde que l'individu a décidé de reconnaître (quelle que soit la difficulté ou même la douleur rencontrée) comme étant véritablement au dehors et échappant au contrôle magique. Pour contrôler ce*

²⁷ En emprunt à Martin Heidegger, *Être et temps*, (1927) coll.Philosophie, éd.Gallimard, 1986. p.31

*qui est au dehors, on doit faire des choses, et non simplement penser ou désirer, et faire des choses, cela prend du temps. Jouer, c'est faire.*²⁸

L'espace de jeu est aussi un espace de l'intérieur de l'être en relation avec son intuition, émerveillement et ses doutes. Un espace de résolution des conflits, où garder son intégrité, rester (ou redevenir) soi-même. L'acte de création peut prendre allure de combat, combat singulier avec soi-même, combat sociétal, combat avec la matière, avec le langage, puisqu'il s'agit bien ici de découvrir les chemins de l'expression, clarifier et transmettre une pensée, une intention, vers l'autre, et l'autre est un double de moi-même. L'autre, c'est le regardeur, le visiteur potentiel du fruit des recherches artistiques, qui est absent de cet espace au moment du processus de création. Mais l'autre, ce sont aussi le ou les partenaires de travail, avec lesquels une communication s'établit pour créer ensemble en atelier, qui est donc un espace de jeu, lequel va s'opérer dans les espaces collaboratifs, où le travail à plusieurs artistes requiert la faculté de créer un « je(u) » commun.

C'est cet espace de je(u) que je cherche à transmettre par ma pratique du journal photographique et l'observation de ce qui a lieu au sein de l'atelier.

Il y a une dimension à la fois éphémère et précaire de mon travail²⁹, ce sont surtout les images qui vont ensuite témoigner de ce qui fut là, posant la chose photographiée en un «ce qui est là». Ephémère, parce que j'ai travaillé à des installations dans la nature ou in situ, avec des matériaux qui sont restées en place pour des durées variables, de quelques heures à plusieurs mois, qui pouvaient être voués à se désagréger, en contact avec les éléments, éphémères avec le mouvement dansé. Précaire car ce n'est pas tant la finalité de l'objet produit mais le chemin parcouru qui fait «art», et donc en mouvement. Mon travail s'articule autour du cycle vie-mort-vie, et agit par déploiement en rhizomes.

Dans les étapes de travail, l'attention à ce qui est en train de se faire est une méditation, une promenade qui alterne entre ce qui est là, ce qui apparaît parfois, et les événements extérieurs. Il y a une conscience du corps et de son mouvement dansé lors du travail en

²⁸ Voir Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité*, (Playing and Reality) Folio essais, Gallimard, 1975. p. 89-90.

²⁹ Thomas Hirschhorn qui propose ce printemps une exposition de l'art total *Flamme éternelle*, au Palais de Tokyo à Paris, explique ainsi la différence entre éphémère et précaire :

Le mot précaire m'importe : jamais je n'utilise le mot éphémère pour mon travail, grâce à mon ami le poète Manuel Joseph : "La différence entre précaire et éphémère : La logique de l'éphémère c'est la mort ; et le précaire c'est la survie, c'est la survie absolue, non décidée, non garantie, et ouverte vers la continuation". Et donc c'est pour cela que j'inscris mon travail dans cette précarité, elle est faite pour l'éternité comme on utilise du bronze ou comme le marbre. Le précaire veut de moi que je reste éveillé, attentif, chaque moment furtif peut-être important, un moment où la lumière est posée sur les choses différemment. <http://www.franceculture.fr/emission-hors-champs-thomas-hirschhorn-2014-05-07> (dernière écoute le 14 mai 2014).

atelier, la sensibilité à être dans l'espace et s'y mouvoir. La pratique de la danse butô est cela aussi, c'est que j'appelle une marche avec le temps, à la façon des danseurs qui traversent l'espace d'un plateau, dans un mouvement ralenti et continu qui inscrit les corps dans une durée indéfinie, un temps qui se renouvelle. Ma pratique évolue en forme de tissage par croisement de disciplines, et alterne entre des projets qui sont conçus par avance pour leur réalisation in situ, d'autres improvisés, seule ou en collectif et où le processus de création sur le vif est l'expérience en soi, et participe à cette construction qui relie les travaux précédents aux suivants.

Physicalité et santé

Connaissance du corps

Comme pour quiconque souhaite se préserver, le rapport au corps et à la santé sont très importants, à la fois en prévention, et pour permettre de travailler et œuvrer dans de bonnes conditions physiques. Concernant ma pratique plasticienne, maintenir une bonne condition physique fait partie de mon travail comme de la vie quotidienne.

En bref aperçu de ma situation généalogique, du levain féminin dont je suis composée, mon arrière grand-mère bretonne était couturière, ma grand-mère est guérisseuse, et ma mère a été créatrice textile et dessinait des bijoux. Mon père m'a transmis sa passion pour la photographie, et c'est du côté maternel que j'observe la transmission et la place de la trame, du fil, et de la santé à ma pratique. Il est question d'observation, de prévention autant que de guérison.

Les époques de la vie nous font appréhender la santé différemment. Me concernant, c'est par une approche ostéopathique et naturopathique que j'ai pu recouvrir et maintenir la santé physique suite à quelques accidents. J'ai commencé à pratiquer la danse à vingt cinq ans, et les enseignements que j'ai reçus de maîtres de la danse butô, tai-chi ³⁰, et la pratique du yoga complètent de façon inestimable une meilleure compréhension et connaissance du propre corps, de sa structure, et des énergies qui y circulent, lesquels j'intègre à ma pratique artistique. La transmission des connaissances et des facultés du

³⁰ Parmi eux, j'aimerais citer ici Léone Cats, chorégraphe et maître de butô, ainsi que Kar Fung Wu, médecin et ethno-musicologue, maître de Qi Gong et Tai Chi Chuan, dont les enseignements sont infiniment précieux.

corps humain est un don précieux, elle nous aide à nous comprendre de l'intérieur de notre structure globale. L'art étant un système d'auto-re-production, garder un corps en santé autant que possible me semble très important pour maintenir une certaine endurance dans le travail, en ménageant des périodes de repos et de méditation, indispensables à l'auto-régénération du corps et de l'esprit.

La vision d'ensemble du corps et de la santé est intimement liée à la vie des artistes dont le corps est le principal outil, et va leur permettre de développer leur travail aussi longtemps que possible. Mais cette question ne s'adresse pas seulement aux athlètes de l'art, elle est valable pour chacun, et ne hiérarchise pas l'âge du corps. Il s'agit de trouver un équilibre de la santé du corps et l'esprit, la force du vivant reliant les êtres et les éléments, à un niveau individuel autant que collectif, et permettant d'appréhender le monde avec optimisme, acceptant les douleurs et le temps qui passe, pour marcher avec lui.

Une grande dame me fait beaucoup penser à ma grand-mère : Anna Halprin, laquelle transmet une splendide énergie par le mouvement, une énergie guérisseuse et porteuse de joie. Dans le très beau documentaire-portrait de Ruedi Gerber³¹, Anna Halprin raconte comment elle s'est auto-soignée d'un cancer par une danse ritualisée qu'elle offrait à une peinture de son propre corps en maladie. Plus loin, une de ses élèves témoigne ainsi du souffle transmis par le mouvement du corps sous la guidance de la chorégraphe : "Voyez, j'ai quatre vingt douze ans, et j'ai encore beaucoup de choses à faire dans la vie, par exemple, j'aime danser".

Ces maîtres transmettent l'art de prendre soin de soi-même par un approfondissement de la connaissance du corps, pour ensuite prendre soin des autres, par différentes voies de l'art. L'attention au soin du corps en prévention et vers une meilleure connaissance, aussi pour apprendre ses propres rythmes, et une appréhension du monde en relation avec le vivant, sans pour autant occulter ou rejeter la vision que la maladie et la mort en font aussi partie.

La préservation de la santé au travail est un aspect qui mériterait d'être développé plus tard. Pour en parler brièvement ici, les risques toxiques, physiques et psychiques qui atteignent les professions artistiques comme tout autres individus. La poussière, l'essence

³¹ «Anna Halprin, Le souffle de la danse», un film de Ruedi Gerber, 2010, 80 min, Les Films du Paradoxe, DVD.

de térébenthine, les usages de différents matériaux dans les métiers des arts plastiques peuvent être redoutables pour la santé, comme les résines chimiques utilisées dans la sculpture contemporaine, dont certains disparurent emportés par des cancers et maladies professionnelles, tels Niki de Saint Phalle ou Duane Hanson. Le sculpteur Edouard Kienholz fut aussi atteint par le cancer, provoqué par l'usage de résines. Le port des gants et masques est un principe de précaution, qui peut aussi être oublié en cours d'action, beaucoup d'artistes en témoignent.

Les risques de «burn-out», autrement dit d'effondrement de la personne, que l'on identifie de nos jours plus facilement comme dûs à un surmenage de l'être en son intégrité psychique et physique, pouvant s'aggraver et toucher au vital. Il serait intéressant d'explorer (une autre fois) les liens entre les processus de création et les phénomènes d'effondrement, ayant remarqué qu'il peut arriver un stade où les périodes de travail intenses peuvent donner lieu à une sorte « d'emballement » de l'organisme à la façon d'un moteur. Où le rythme à vitesse de croisière prend de la vitesse, dépasse ses limites, fonce dans un mur.

Si les accidents de la santé sont des accidents, on peut les considérer comme une fatalité, en avoir une peur irréductible, malgré cela, tenter de s'en préserver et de s'adapter aux états du corps, ce qui demande du temps, car la maladie fait bien partie de la santé. Aussi, on observe que pour les professions des artistes plasticiens, la question de l'accident potentiel ou avéré n'est pas considérée exactement comme accident du travail. Comme l'eau qui coule coule, un corps qui tombe tombe, c'est la gravité.

Il me semble qu'il y a encore des tabous dans l'idéalisation du corps et de sa santé. Les corps nous sont montrés en toutes leurs courbes et pores, mais lorsque l'intégrité du corps est atteinte en sa santé, il convient d'assumer qu'un corps est comme tous les corps, aussi fragile et mortel.

Le rapport entre art et santé peut-être aussi un chantier de recherche à explorer avec les médecins, et les organismes sociaux, dans la question de prévention, de soin et de guérison.

Vers l'atelier du corps

Une fois tous ces éléments appréciés, on peut se faire à l'idée de l'expérience d'un travail infini avec détermination et joie, quel que soit le lieu de l'atelier, pour ne pas se laisser engloutir par la désespérance de cette « infinitude ». De ce mouvement de l'intérieur vers

l'extérieur, l'atelier est l'espace intermédiaire entre soi et le monde, qui fait office de « caisse de résonance ».

Ainsi l'atelier est ce lieu de *passage entre une construction intérieure et cette porosité du monde, qui va progressivement ouvrir, donner naissance à un objet* ³².

Le corps de l'artiste

Corps-outil / corps social

Être social, l'artiste qui se met en je(u), met en scène son corps, en cheminement d'une déclaration d'un « ceci est mon corps » : vers l'incarnation de son propre corps en tant qu'espace de communication, et non seulement comme véhicule.

Le corps artistique est fait de culture et de science, il reste un corps social, au sens politique, s'inscrivant dans l'espace et le temps en interaction avec son environnement.

En parlant de corps-outil, il ne s'agit pas ici à d'une idéalisation du corps et de son paraître, ni à une fétichisation du corps de l'individu dans la société, de celle dont parle Bernard Andrieu ³³ :

Aujourd'hui, le corps est entièrement culturel. Le but est de faire du corps un environnement, comme la nature, c'est-à-dire de vivre dans un corps qui serait entretenu, dominé par des régimes diététiques, par des efforts. Le corps devient donc une construction sociale, dans lequel on peut incorporer ce que le sociologue Marcel Mauss appelait les "techniques du corps", ce que Pierre Bourdieu nommait l'"habitus", c'est-à-dire des habitudes, des gestes, des postures qui traduisent la culturalité du corps. Ce qui fait la singularité de chacun d'entre nous, c'est que nous avons incorporé ces habitudes-là. En prenant conscience de leurs habitudes culturelles, certains créent des cultures, tels les surfeurs ou les adeptes des rave parties. Chacun va vouloir développer sa propre culture corporelle, avec une motricité, une mobilité, un langage, des postures, une façon de s'habiller, etc.

³² Thierry Delcourt, psychanalyste, conférence « Beauté et langage du corps », dans le cadre de l'exposition *Le corps en mouvement*, proposée par l'Université Paris Descartes et la Fondation d'entreprise L'Oréal, le 12 avril 2011, en ligne sur : <http://media2.parisdescartes.fr/cgi-bin/WebObjects/Mediatheque?a=ODQ5NQ==> (dernière consultation 23/03/2013).

³³ Article de Bernard Andrieu : "Le corps devient une construction sociale"¹⁸ (http://www.lemonde.fr/vous/article/2004/03/19/bernard-andrieu-philosophe-le-corps-devient-une-construction-sociale_357468_3238.html), Journal le Monde, 19 mars 2004.

Cependant, pour reprendre quelques unes des notions de l'article, il sera intéressant d'observer le rapport incorporé des artistes et de leurs œuvres.

En parlant de corps-outil, je m'intéresse aux artistes en dialogue avec leurs corps et les autres corps, ces autres corps sont-ils animés ou inanimés, et qui cheminent ensemble au niveau de la création artistique, en corps incarnés.

Le champs d'exploration est trop vaste à parcourir ici, le corps des artistes étant leur premier outil.

Marina Abramovic travaille avec son corps et le rapport au temps, la performance est un être (au) présent, qui lui permet d'apprécier la *duration* du temps : il y a une notion du temps : "en passant du temps avec soi-même" et être son propre artiste - corps - (*revisiting the notion of time, by spending time with yourself. M.A.*), en statuant que "si vous vivez dans le présent, vous vivez dans un espace hors-temps".

Ses performances mettent en jeu les capacités du corps à résister sur des périodes où le temps va travailler par étirements, tiraillements, douleur, jusqu'à une forme de disparition de l'artiste dans cet espace qu'elle donne à voir et à partager ; ainsi la série des performances *7 Easy pieces*, présentées au Musée Guggenheim en 2005, "easy" comme un encouragement au corps à tenir toute la durée de ces sept journées de performances dans l'espace du musée.

Une pensée en action (de la performance) et un regard, sur le corps intelligent, le corps incarné, que les performeurs sont en même temps qu'ils font. Travail qui demande une bonne physicalité et endurance. Les artistes danseurs butô, en une danse de l'être, danse des origines, vont aussi participer à cet étirement du temps, d'un espace qu'ils donnent à voir pour essentiel.

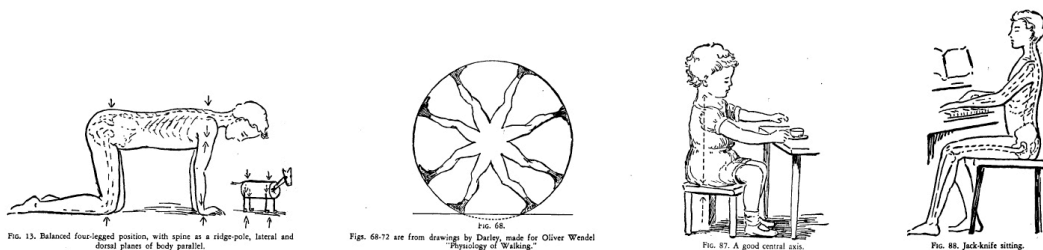
L'essence du corps est mouvement (pour rejoindre Nietzsche pour qui l'essence de l'être est le désir, et le désir s'exprime à travers le mouvement, qui est vie) dans un mouvement réconciliant le dedans et le dehors. Ils nous remémorent la force de notre corps, de notre squelette, nos muscles, notre peau. La société de ce nouveau millénaire oublie de nous enseigner combien notre corps est en contact avec les éléments. Il ne s'agit pas d'émotions ou de paraître, mais de l'essence de notre rapport au monde.

Le mouvement dansé, retour à la source

Le corps en mouvement, c'est un geste naturel, lequel n'a pas d'âge.

En poussant plus en loin ce geste, nous entrons dans le mouvement dansé puis dans la danse. De la question des origines, une présence au corps, présence à l'espace, dépouillement de l'ego, comme on pèle un oignon.

Mabel Elsworth Todd³⁴, fut une pionnière en occident sur l'étude des postures du corps, et publia en 1937 l'ouvrage *The Thinking Body*, où elle fonde les bases de l'idéo-kinésie (pensée-mouvement), établissant le lien entre corps physique et corps émotionnel, leur alignement et harmonie. Ses recherches, développées suite à un accident corporel, furent fondatrices pour beaucoup de chercheur en corps, et servirent de base à la méthode développée par ses élèves Barbara Clark et Lulu Sweigard, et que l'on pourrait associer à la méthode de Frederick Matthias Alexander (1869-1955). Elle développa la notion de « Tensegrity » (tensional-integrity) : En visualisant une architecture du squelette en structures légères, où les structures biologiques des muscles et des os sont renforcées par l'équilibre entre tension et compression. L'interaction de ces forces permet un bon fonctionnement du corps dans son environnement, et de ses mouvements dans l'espace. Pour Mabel E.Todd, ici, le corps est plus proche du ballon dans une architecture tendue. Le corps, la peau, comme une voile tendue d'un bateau. Un état de laisser-aller.



Mabel Elsworth Todd, iconographies issues de son livre *Le corps pensant*, 1937.

Anna Halprin, née en 1920, explore les mouvements du corps et de l'être. En compagnie de son époux, Lawrence, qui fut architecte et paysagiste, ils vécurent près de San Francisco, où fut construit un plateau de danse en plein air en contrebas de leur maison

³⁴ Mabel E.Todd (1880–1956), «le Corps pensant» , *The thinking body* (1937), éditions Contredanse, Bruxelles, 2012

près de San Francisco, le *deck*. Ce *pont* fut un lieu d'expérimentations et d'échanges du mouvement basé sur l'improvisation, avec l'atelier du *San Francisco Dancers' Workshop*, fondé en 1955. La danse d'Halprin ne raconte rien d'autre que le mouvement lui-même : Il s'agit de revenir au principe le plus essentiel de la danse, le mouvement pur. Mouvement partagé régulièrement entre tous avec les *Planetary dances*, rencontres et rondes en plein air dans le mouvement, un peu partout sur la planète.

Nous sommes vertébrés et notre squelette est notre charpente.

Être debout, c'est l'esquisse du premier pas, le début d'un voyage. Une des spécificités au genre humain est qu'il naît dépendant physiquement avant de se tenir debout. C'est vers la fin de sa première année qu'il va apprendre à se mouvoir dans l'espace, par un geste qui nous paraît si simple que nous l'oublions souvent : la marche. Avant cette émancipation physique du tout-petit, il a pourtant déjà exploré de lui-même deux autres gestes essentiels à sa créativité, la voix, son chant, son gazouilli, et le mouvement dansé ; très tôt, le petit d'homme explore les gestes et les facultés de son corps tout en souplesse et fluidité.

Des espaces de joie qui parfois se perdent en grandissant, et qui d'autres fois pourtant vont se développant, naturellement, puis par un travail attentif de tout son corps et être, et lui permettront de se mouvoir de multiples façons.

Qu'il soit danseur, sportif de haut niveau, cosmonaute, ou encore, artiste circassien, sa vision du monde et sa physicalité le mènent sur des chemins qui semblent s'affranchir des lois de la gravité et défier les codes des piétons lors de ses déplacements dans l'espace. Une quête qui procède par intuition et prise de risques ; l'artiste de scène évolue lors d'un processus de travail réglé avec précision du geste, de ses déplacements, et précision du dialogue avec ses partenaires, ou ses agrès de prédilections, sans pour autant exclure cette part d'improvisation essentielle à toute forme innovante dans l'art.

De cet équilibre entre la précision des déplacements et gestes des corps et un mouvement naturel, nous remarquons ce lien fort entre le cirque, les arts plastiques, la danse et la performance. Le corps-outil entre en dialogue avec l'espace et les objets. Ils évoluent ensemble dans une ronde perpétuelle entre jeu et prise de risque du corps dans l'espace, qui en même temps semblent unis par une tacite complicité.

Le mouvement dansé est avant tout mouvement du corps à l'unisson avec son être. Il n'est pas nécessairement question de donner à voir un spectacle. En laissant faire naturellement le mouvement, quelque chose apparaît. Un geste, en accord avec une pensée. Mais ce n'est pas la pensée qui fabrique le geste, c'est le corps tout entier. Qui dialogue avec sa pensée intérieure et avec le monde qui l'environne. Son rapport au Dedans, dans une écriture du corps dans l'espace, et avec le Dehors, sa relation à son environnement.

J'ajoute pourtant que tu dois risquer une mort physique définitive. La dramaturgie du Cirque l'exige. Il est, avec la poésie, la guerre, la corrida, un des seuls jeux cruels qui subsistent. Le danger a sa raison : il obligera tes muscles à réussir une parfaite exactitude — la moindre erreur causant ta chute, avec les infirmités ou la mort — et cette exactitude sera la beauté de ta danse.

Jean Genet ³⁵

Les corps des artistes dans l'espace se meuvent avec attention, force de concentration et de précision, fruit d'une astreinte à un entraînement quotidien, en relation avec le temps qui passe. La prise de risque, la coordination entre partenaires de jeu, met tous les sens en éveil, autant sur scène que chez les spectateurs, où le souffle du public porte l'artiste au long du spectacle ; tension, relâchement, se font dans un souffle commun.

Les artistes de la danse, du cirque, et de la performance travaillent avec leurs corps au fil des ans, dans un rapport au temps qui allonge le regard. Ainsi, les funambules se meuvent sur le fil, en portant leur regard plus loin que le bout de la ligne, ils prolongent ce point à l'infini, avançant avec une fine perception de l'air qui les caresse et du fil de vie qui les porte.

³⁵ Jean Genet, *Le Funambule*, Collection L'arbalète/Gallimard, Gallimard, 2010 ; p.19.



Alice Anderson, *CROSSING*, fibres de cheveux, sculpture molle in situ, Cinémathèque française, Paris, 2010 © Alice Anderson

Filer le corps

Le corps est une architecture, laquelle se meut dans une autre. La création récente du spectacle de Cécile Mont-Reynaud, *Fileuse*, première partie du diptyque *Mue*, de la compagnie Lunatic, semble contenir une belle synthèse de ces considérations sur le corps dans l'espace, en rapport à la danse et au cirque. Cécile, architecte de formation et danseuse circassienne, a travaillé avec Yumi Fujitani, danseuse butô, au cours de l'élaboration du spectacle et sur un poème musical de Laurence Vielle.

Il s'agit d'un projet circulaire en diptyque pour l'espace urbain et naturel. Ce spectacle suspendu s'inscrit aussi bien en extérieur qu'en salle. Sa circularité est propice à tous les points de vue. L'artiste a créé un agrès circulaire de 6 mètres de hauteur, et 4 mètres de diamètre, composé de trois anneaux suspendus depuis lesquels des myriades de fils. Le diptyque est un projet autour, et dans le corps sensible, imaginaire et architectural.

Fileuse, est un solo aérien, où l'artiste évolue entre des lignes verticales "seule, comme le centre, la colonne vertébrale, le noyau, la matrice, une matière organique", en dialogue avec le journal intime en déploiements des mots de la poète Laurence Vielle. Il sera suivi par *Nébuleuse*, "comme la chair, les membres, les satellites, les réseaux, la tribu". Ce

spectacle incarnera la matière scientifique pour une création de groupe cette-fois, ainsi que nous le présente l'artiste. Un projet qui alterne entre l'individuel et le collectif, dans une structure très présente et organique, et d'une grande simplicité visuelle.

Le corps de l'acrobate s'élève le long de ses fils en gestes simples et répétitifs : faire et défaire des nœuds. S'y poser, s'en élever. Ces nœuds de l'âme lui permettent d'évoluer dans l'espace, dans un mouvement d'élévation concentrique. Elle s'y emmêle, se balance, y reste suspendue, glisse, tombe, remonte, y trouve refuge. Le rythme du texte s'enchevêtre avec le souffle de l'acrobate, son cœur bat, fort. Cécile Mont-Raynaud livre un combat avec elle-même avec infiniment de douceur. On y voit tous ces fils d'âme³⁶ telle sa grande chevelure dans laquelle elle évolue au risque de soi, d'un enjeu vital.

Le fil est un cordon, l'âme de la corde serait ce qui lie l'être à la mère, la mère de l'individu, et la mère de tout ce qui vit dans une vision archétypique.

De ces corps en suspension, nous pouvons observer différentes approches telle la recherche sur les corps en apesanteur de la chorégraphe Kitsou Dubois, qui travaille avec ses danseurs en vols paraboliques : le corps dans l'espace dans une expérience du vide et du mouvement infini. Aussi, le travail corporel de Stelarc, qui se fait suspendre dans les airs de tout son corps par des hameçons et câbles ; la danse butô questionne aussi le rapport à la gravité, le corps et le souffle des danseurs suspendus dans l'espace, par des mouvements parfois d'une telle lenteur, que nous passons dans une autre dimension du temps et de sa durée.



Cécile Mont-Raynaud, *Fileuse*, Compagnie Lunatic, ©photos Cécile Mont-Raynaud, Florence Babin, Marie Boccacio 2014

³⁶ L'Âme est également le noyau d'un cordage à mèches ou du fil de fer d'un équilibriste, ordinairement en chanvre ou coton, l'axe autour duquel sont entortillés les torons du câble.

En autres histoires de fil, Alice Anderson, tisse sa toile de cuivre. Fileuse également, les gestes et le corps de l'artiste s'engagent en regards des objets dans un mouvement de recouvrement, araignée emprisonnant une collection d'objets comme pour les réserver en garde-manger, les envelopper tels des trésors, dont l'enveloppe de cuivre révélerait l'essence. Geste ancestral et mécanique, dont la répétition crée une musique rythmée par les sons des bobines se déroulant en contact avec une surface.

Des performances à plusieurs corps de tisseurs deviennent une partition sonore, dans la mécanique de corps, de ces corps machines. En des séries procédant par accumulation, abstraction, où les objets sont identifiables par leur forme ou laissés dans un anonymat propice à la contemplation du regardeur. Des objets aux espaces, ses fils de cuivre tissent une toile, s'accrochant à des murs, réduisant l'échelle du corps humain à une silhouette perdue dans le paysage, inscrivant le geste sur le fil du temps.

Filer, tisser...

Et couvrir, il est un geste de la main, des yeux, des mots, il est aussi un geste pour panser le corps. Les fils de cuivre sont utilisés pour leurs bienfaits énergétiques, le cuivre métal guérisseur, utilisé comme régulateur du champ d'énergie d'un organisme humain. Ils sont utilisés à fin thérapeutique pour la fabrication d'objets que va porter le corps humain (draps, sièges, semelles, bandeaux, chaussettes).

En enveloppant les corps de ce matériau, l'artiste vise-t-elle à prendre soin, il en résulte des formes au contour rayonnant, fruit d'une méditation en action.



Alice Anderson, *ROPES* (abstract objects), *ROPES* (1minute video / in process), 2013 copper wire, 2013-2014, *JARS* (accumulation of objects), copper wire, 2014, © Alice Anderson

Cette démarche telle un geste guérisseur, en régulation des flux électromagnétiques dont nous sommes tous traversés de nos jours, alliant geste, pensée et forme. Comme en soins naturopathiques, où les corps sont enveloppés de boue ou fibres imprégnées d'huiles bienfaisantes.

La notion de recouvrement, des corps (le vêtement, le linceul), rejoint celle de couvrir un espace, une distance. Distance et mouvement entre les corps, entre les vivants et les morts. Et lorsque la vie s'en va, on couvre le corps de son linceul.

Ainsi, Robert Mapplethorpe et le «White Gauze» : avec la série photographique en 1984, très controversée à cette époque, s'intéresse à la question des genres, le couple masculin enveloppé dans un cocon par plusieurs couches de gaze, qui les protège, les réunit, les libère enfin. Geste guérisseur ou prémonitoire, cette série date d'une époque violentée par l'apparition de la maladie du sida qui emporta le photographe en 1989.

Geste réparateur, réconciliateur, qui évoque l'assimilation des corps entre eux : Ce geste est exprimé par le duo Hantu dans la performance *Hantu #5 - Corps et arbre (chorégraphie lente)*, où l'artiste Pascale Weber est enveloppée dans un cocon de gaze faisant corps avec un arbre. Selon un rite de la culture Toraja en Indonésie, vie et mort fonctionnent de concert, sont intimement liées par le fil du temps. Hantu nous raconte ce rite :

Les anciens enterrent dans un arbre les bébés morts-nés (avec le placenta) ainsi que les enfants décédés avant d'avoir des dents. Les Torajas creusent avec précaution l'arbre utilisé pour la sépulture, les petits corps sont glissés à l'intérieur en position verticale pour que leur âme monte vers le ciel grâce au tronc. Ils remplissent ensuite le trou avec des oeufs en guise d'offrande. Les Torajas réalisent alors une porte qu'ils fixent comme une sorte de pansement pour refermer l'ouverture. L'arbre doit se développer autour du corps mort en l'assimilant et en participant d'une sorte de cycle de régénération naturelle. Lorsque l'écorce s'est reconstituée, la porte tombe.³⁷



Hantu #5, *Corps et arbre* (chorégraphie lente) © Hantu 2014

³⁷ Voir le site d'Hantu, de Pascale Weber et Jean Delsaux : www.hantu.fr

Le corps de l'artiste est son outil, ou sa matière. Nous observons ici comment il entre en dialogue avec les espaces et corps extérieurs, et que dans ces espaces des corps, la performance est danse, mouvement, sculpture, et la sculpture elle-même est mouvement, et performance.

L'espace performatif

Une ligne d'horizon

Le temps est espace, distance ; je me suis souvent interrogée quant à la forme que dessinerait une ligne du temps. Ici, je me suis intéressée à un mouvement circulaire qui serait scindé en différents espaces dedans l'œuvre, et aux espaces « entre ». Cette boucle du temps serait traversée par une ligne d'horizon et des points de suspension.

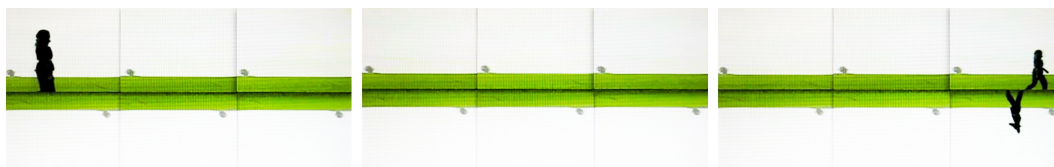
Ceci en première réflexion à l'invitation à la recherche sur le Bout du monde aux étudiants d'Interface, séminaire dirigé par Richard Conte et Jacinto Lageira, qui s'intéresse aussi aux espaces virtuels de notre quotidien, les écrans de nos ordinateurs, et quel y serait l'espace potentiel de performance *dans* les écrans.

Il s'agit de la vidéo *En route vers le bout du monde*, dont voici le texte de présentation : *Le Bout du monde*, ce sujet de recherche en Interface pose une énigme en série de questions : Où est le bout du monde, où commence-t-il, où s'arrête-t-il ? Est-il le bout d'une ligne, une ligne de conduite, une ligne de vie, une ligne d'horizon ? Quel bout de quel monde ? Est-ce une porte vers l'infini ? Si l'infini n'a pas de fin, a-t-il au moins un début ?

La partition-vidéo proposée ici est un essai d'approcher un certain infini, en supposant que le bout du monde n'est pas nécessairement là où le renard et le lapin se rencontrent ³⁸. Elle pose une nouvelle question : Et si le renard et le lapin étaient le même être ? Cette supposition aurait pour ceci de rassurant que l'on pourrait présumer tenir là un bon bout de monde à soi.

A gauche, un bout à 0min0sec, à droite, un bout à xminxsec.

D'un bout à l'autre, des fragments ou petits bouts, en un espace silencieux, un espace-temps méditatif à durée variable selon les choix opérés par le spectateur. ³⁹



JL, *En route vers le bout du monde*, [partition vidéo], 2014

³⁸ ... qui serait alors la fin d'un monde ...

³⁹ L'auteure confie ici une astuce : pour un raccourci vers l'infini, essayez '⌘L'.



JL, *En route vers le bout du monde*, (partition vidéo), 2014

Les prises de vue de ce travail d'images ont été réalisées suite à la conférence de Lee Ufan, pour lequel la notion d'infini est très présente, où la vie et la création sont une boucle ; J'ajoute, bien que cette proposition visuelle étant antérieure à l'intervention d'Emilie di Nunzio Joly, elle entre en résonance avec son œuvre et son regard emplis de poésie sur les choses de notre monde ;

Ainsi cette pensée de Lee Ufan pour lier l'ensemble : "L'expression artistique, c'est ouvrir une nouvelle voie, qui tente un dialogue entre l'intérieur et le monde extérieur"⁴⁰, entre terre et ciel.

//////// voir la vidéo sur le dvd joint ⁴¹ //////////

Des espaces communicants, une vacance qui émerge, des portes dans les bordures, la multiplication des cadres et leur perméabilité, permettent le passage d'une bordure à l'autre, la disparition d'un moi suivant son soi. On ne sait plus qui suit l'autre, chacun se démultipliant, se reproduisant.

De cette partition ouverte, il n'y a pas *une* réponse, et la vidéo est conçue pour être regardée sur un ordinateur personnel. Il est donc proposé un tête-à-tête avec l'écran, avec l'espace de l'écran et ce qui s'y passe, pour une promenade méditative.

⁴⁰ Lee Ufan, *«L'art de la résonance»*, collection Écrits d'artistes, Beaux-Arts de Paris éditions, 2013, p.237

⁴¹ Vidéo composée de 6 écrans-cadres, réalisée à partir d'images filmées dans un champ voisin au Château de Monthelon, laboratoire de recherches artistiques, lors d'une résidence en novembre 2013.

Philosophiquement, nous y voyons une silhouette et un *anomal*, avançant sur une ligne d'horizon, un Moi et un Soi, des bords et un cadre, un loup et un humain ; et enfin, les voilà, un Felix et un Gilles, dont voici l'hypothèse correspondante à cette balade au bout du monde, contée dans les *Souvenirs d'un sorcier II* :

Ni individu ni espèce, qu'est-ce que l'anomal ? C'est un phénomène, mais un phénomène de bordure. Voilà notre hypothèse : une multiplicité se définit, non pas par les éléments qui la composent en extension, ni par les caractères qui la composent en compréhension, mais par les lignes et les dimensions qu'elle comporte en «intension». [...] C'est ce que le capitaine Achab dit à son second : je n'ai aucune histoire personnelle avec Moby Dick, aucune vengeance à en tirer, pas plus qu'un mythe à dévider, mais j'ai un devenir ! Moby Dick n'est ni un individu ni un genre, c'est la bordure, et il faut que je la frappe, pour atteindre toute la meute, pour atteindre à toute la meute et passer à travers. Les éléments de la meute ne sont que des mannequins imaginaires, les caractères de la meute ne sont que des entités symboliques, seule compte la bordure - l'anomal.⁴² [...] «Parfois je crois qu'au delà il n'y a rien, mais tant pis !» [...] De toute façon, il y aura bordure de meute et position anormale, chaque fois que, dans un espace, un animal se trouvera sur la ligne, ou en train de tracer la ligne, par rapport à laquelle tous les autres membres de la meute sont dans une moitié gauche ou droite : position périphérique, qui fait qu'on ne sait plus si l'anomal est encore dans la bande, déjà hors de la bande, ou à la frontière mouvante de la bande.⁴³

Ici, la meute c'est la multiplicité, et la bande c'est l'espace, qui laissent le champ ouvert à des réponses infinies pour le regardeur.

L'espace vide : Intention. Espace et mental vide, deviennent lieux de tous les possibles

Un autre dispositif ici autour de la question de la vacance. Dans le cadre de l'étude des

⁴² Anomal, ale, aux, adjectif : Étymol. Et Hist.

1.1174 gramm. « irrégulier » (Garnier, *S. Thom.*, 55 ds Gdf. *Compl.* : Devant la pape esturent li messagier real; Alquant diseient bien, pluisur diseient mal; Li alquant en latin, tel ben, tel **anomal**; Tel qui fist personel de verbe impersonal), attest. isolée; 1533-35 « *id.* » (Rabelais, *Prognostication Pantagrueline*, c.2 dans *Dict. hist. Ac. fr.* t. 3, p. 270) 2. « qui présente une anomalie » (Rabelais, *Tiers livre*, ch. III (définition du CNTRL).

⁴³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Les Éditions de MINUIT, 1980. «Devenir intense, devenir animal, devenir imperceptible», extrait des p.299-301.

processus de créations artistique, du rapport au corps de l'artiste, à l'espace et à la matière, j'ai proposé au séminaire de méthodologie, l'installation suivante :

À la recherche du temps suspendu...

Le lieu comme une page blanche. Comment penser le vide dans l'espace physique, et l'inscription du corps dans cet espace ?

Installation in situ, où ça, l'espace nu ? Le lieu avant le lieu, la maison sans murs, cœur de l'espace d'un corps fragile et éphémère. Et si cet espace c'est nous-mêmes ?

Cette installation opère par une mise en abyme de plusieurs propos qui jalonnent ma recherche, et que je décris ici, avec en premier point, une référence à la pensée de Lao Tseu, en particulier au texte 11, du Tao Te King ⁴⁴ :

Trente rayons convergents, réunis au moyeu, forment une roue ; mais c'est son vide central qui permet l'utilisation du char. Les vases sont faits d'argile, mais c'est grâce à leur vide que l'on peut s'en servir. Une maison est percée de portes et fenêtres, et c'est leur vide qui la rend habitable. Ainsi l'être produit l'utile ; mais c'est le non-être qui le rend efficace.

Je tente la mise en place d'un processus à partager avec les visiteurs, pénétrer l'espace du vide. Cet espace est délimité par les parois translucides d'une cabane suspendue, au travers desquelles transparaît une forme sombre, et une lumière. À moins que cette lumière soit le reflet de celle du ciel qui passe à travers les rideaux de la salle de présentation ?

- La maison, le lieu :

Ici, le lieu est une cabane translucide, une peau, enveloppe de l'être avant l'être.

Il peut symboliser un cadre pour mesurer l'infini, où la maison de l'âme ; il serait encore l'atelier à venir, le lieu avant le lieu.

- L'espace entre, le vide :

On entre dans l'espace par des passages dans les parois de la cabane. Lieu de vacuité et de ressourcement, fait de lumière et ténèbres, espace de l'être et lieu de tous les possibles

- Au centre, une boîte noire :

La boîte elle-même, pourrait faire référence aux œuvres de Tony Smith, sa *Black Box* (bois peint, 1961), ou sculpture en acier *Die* (1962), si elle-même était cubique et hermétique.

⁴⁴ Lao Tseu, op.cit, texte 11, page 31.

La boîte noire qui symbolise la perte et le deuil, n'est cependant pas uniquement un tombeau ⁴⁵; cette boîte est à la fois vanité, berceau de mémoire et lieu de passage. Cette composition donne à méditer sur cycle vie-mort-vie et son éternel recommencement : Elle est une vraie boîte, contenant un crâne, et à son côté, un œuf cru.

- Œuf :

Ouvrant la porte de cette boîte, un rite de passage s'opère depuis le tombeau : l'acte de poser l'œuf cru en équilibre sur lui-même, en un symbole de mort à soi-même puis de renaissance. Ainsi les deux vont continuer à cohabiter paisiblement, le crâne maintenant la mine enjouée avec son œuf perché. Une boîte dans la boîte (la cabane translucide).

- Ciel :

Il apparaît sur un des murs, en rétro-projection video au travers de l'un d'eux. Ici, contempler les nuages en un voyage «paréidolique» ⁴⁶.

Par la projection d'une fenêtre dans le ciel, une vidéo muette de 8 minutes défile en boucle : Nous sommes au-dessus des nuages. Il s'agit de prises de vues photographiques lors d'un vol de Vienne à Paris, en mai 2013 ; si le vol dure deux heures, le montage des photographies en est un raccourci en même temps que la vidéo défile en boucle.

//////// voir la vidéo sur le dvd joint //////////

- Temps :

Passé - présent - futur se rencontrent-ils en Soi ? Symboliquement, cet ensemble propose de rassembler ces temporalités :

Ainsi la vidéo - (images photographiques d'un voyage aérien, déplacement dans l'espace d'un lieu à l'autre, et le crâne vestige d'un temps passé, l'œuf, promesse d'un futur, dans une vision positive, laquelle peut par ailleurs également être renversée (l'œuf ici n'éclosa pas d'un poussin et le crâne est notre propre devenir dans notre condition de mortels). Notre présent enfin, et conscience de ces états, à ce moment donné.

- Lumière :

Sans lumière, pas de ténèbres, et inversement.

La qualité des parois translucides de la cabane permet cette sensation de lumière diffuse, elles réfléchissent la lumière du dedans, et se laissent traverser par celle venant de l'extérieur.

⁴⁵ En référence à Georges Didi-Hubermann dans son ouvrage *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Editions de Minuit, 1992, p.15 : «*Qu'est-ce qu'un volume porteur, montreur de vide ? Comment montrer un vide ? Et comment faire de cet acte une forme - une forme qui nous regarde ?*»

⁴⁶ J'énonce ce terme lié au terme "paréidolie" (terme qui décrit l'association de la vision d'une forme et la représentation que l'on s'en fait - approche synesthésique) pour laisser au lecteur-spectateur la place de se remémorer ou imaginer les formes rencontrées lorsqu'on voyage au dessus des nuages...ou face à un mirage),

- Silence et souffle :

Les deux se rencontrent ici, les parois de la maison bruissent au mouvement de l'air, quand le silence à Soi prend place à la station debout de l'œuf, à ce temps suspendu auquel méditation et yoga sont associés.

- Métaphysique du geste artistique, la quête de l'artiste et le geste créateur :

Si ma démarche s'intéresse davantage au processus, au cheminement, qu'au résultat produit, c'est qu'elle est en relation avec la conscience que tout est mouvement permanent ; une tentative sans cesse renouvelée de reconstruction, transformation, de transmission au regard extérieur, dans le souhait de partager, révéler sans tout dévoiler, d'une vision déjà sublime en sa source, et qui m'accompagne du plus loin de ma mémoire. Elle s'approche de ce qui serait cette conscience du Tao, et que Lao Tseu présente ainsi :

Il est un être indéterminé dans sa Perfection, qui était avant le ciel et la terre, impassible, immatériel ! Il subsiste, unique, immuable, omniprésent, impérissable. On peut le considérer comme étant la Mère de l'Univers. Ne connaissant pas son nom, je le désigne par le mot Tao.⁴⁷

Comment rendre visible ce qui ne l'est pas ?

Comment partager ce que l'on ne peut nommer ?

Ici, le geste artistique rassemble les précédents et les suivants. C'est un geste sans cesse renouvelé, et ce geste est à la fois mouvement et regard, qui embrasse le haut et le bas, le microcosme et le macrocosme, le ciel et la terre, dans la recherche d'une certaine unité et rassemblement de l'être, des êtres.



JL, À la recherche du temps suspendu, installation performative, 2013

⁴⁷ Lao Tseu, *Tao Te king, le livre du Tao et de sa vertu*, op.cit, texte 25, page 46.



JL, *À la recherche du temps suspendu*, installation performative, 2013

- Le corps dans l'espace et geste artistique :

Une quête qui procède par intuition et prise de risques, incertitude quant à sa fin ;
J'interviens physiquement dans l'espace, donnant à voir un geste en apparence simple. Ce geste est en rapport avec l'art de la performance, un art de l'instant, et de l'imprévisible, ainsi qu'au mouvement du souffle et de l'état de méditation.

Ce que j'essaye de donner à voir et à vivre : faire tenir l'œuf cru debout et entrer dans ce temps suspendu empli de silence (un geste en citation d'un exercice pratiqué en studio auprès d'Ushio Amagatsu et ses danseurs ⁴⁸) ; Or ce geste n'offre aucune garantie et peut avoir plusieurs conséquences, simplement parce que plusieurs facteurs entrent en jeu :

- L'œuf atteint son point d'équilibre sur une assiette stable, et nous permet de partager cet instant en un espace-temps commun; puis d'entraîner une discussion en lien avec le projet dans son ensemble.
- L'œuf tombe et se casse, et la vision de mon projet s'en trouvera certes modifiée, elle nécessitera une deuxième improvisation à partir de ce fait, renonçant à l'action projetée et acceptant son sacrifice (l'œuf est brisé, peut-être aura-t-il souillé une des personnes présentes dans sa chute...).
- Le temps dédié à faire tenir cet œuf cru debout demeure aléatoire, et le geste risque d'être inachevé s'il en vient à occuper trop d'espace dans le contexte de présentation des travaux du groupe d'étudiants, l'œuf retournerait alors dans la boîte, et la ligne du temps et les visiteurs poursuivant leur chemin;

⁴⁸ Ushio Amagatsu, *Dialogue avec la gravité*, collection "Le souffle de l'esprit", éditions Actes Sud , 2000, traduction de Patrick De vos. Cette expérience avec l'œuf est relatée dans le chapitre «Douceur et précision», p.23, et qui prend sa source dans les exercices développés par Michizo Noguchi au Japon dans les années 60 : «Il y a bien une trentaine d'années de cela. On m'expliqua pour la première fois qu'un œuf cru peut tenir debout. Le phénomène est en réalité extrêmement semblable à celui de la station debout chez l'humain. L'œuf tient sur un point, en un équilibre très fragile.»

Tout ceci entend que ma proposition reste aléatoire dans son déroulement, et bien que le projet soit conçu au préalable, il importe un bon équilibre entre l'attention du groupe, l'œuf lui-même, et mon geste.

L'expérience a donc lieu : lorsque l'œuf atteint son point d'équilibre, tout autour s'efface en un instant de silence où même l'air semble immobile ⁴⁹. Puis tous se retirent, laissant là l'œuf en son centre, impassible tant qu'on ne remue point trop l'air autour. Cet œuf est puissant cependant, et nous avons pu observer que les bruissements des parois de la cabane n'auront pas troublé son équilibre. Aura-t-il trouvé son ancrage au sommet du crâne par des liens invisibles traversant la boîte ?

La vie, ici symbolisée par l'œuf, et la mort, liées par un cycle d'éternel recommencement, telle le film des nuages qui passe en boucle au-dessus d'eux.

Cette cabane de lumière ferait écho à la caverne de Platon, d'où l'on n'est plus très certains d'où vient sa lumière. Et l'on y reconnaît aussi la Kaaba, par sa forme carrée, en tant qu'espace rituel, en relation au sacré.

Elle est aussi un espace neutre ⁵⁰, qui ne se met pas en avant, à l'apparence de guingois, suspendue, elle semble en équilibre instable. Elle serait un Haïku, un Koan, objet de méditation.

Si l'action proposée ici ne pose pas un acte de création artistique pérenne, elle tend à une suspension du temps, et à ne pas s'y attacher ; car cet instant suspendu, s'il est atteint, est un instant, "juste un instant", et il passe sans nostalgie, cédant lui-même l'espace à l'instant suivant.

Cependant, comment référer ou lier cette installation au monde de l'art contemporain, où la dimension du sacré semble à première vue écartée par un certain cynisme du post-modernisme, et sans reporter l'attention vers un mysticisme dogmatique ni dramatiser le déroulement irréversible du temps.

⁴⁹ Ce moment suspendu correspond à « l'instant décisif », ce Kairos auquel je suis attentive lors des séances en atelier, s'il en est. On ne sait s'il adviendra, et pour qu'il advienne, cela demande une certaine attention.

⁵⁰ Un « neutre » relatif à la fadeur telle que la présente François Jullien, in *Eloge de la fadeur*, éditions Philippe Picquier, 1991, et Livre de poche biblio essais, 2000, en citant lui-même : *Au premier coup d'oeil, c'est plat et fade, mais plus on regarde, plus la dimension spirituelle apparaît [...] La richesse de la fadeur réside dans la possibilité qu'elle nous offre de convertir le regard en conscience et d'approfondir sans fin ; au lieu de satisfaire sur le champ nos goûts les plus superficiels, la peinture fade appelle l'intériorité à s'immerger toujours plus en elle. Et peinture et conscience évoluent de concert.* Neutralité des couleurs également, en teintes douces, et de mes propres vêtements, du noir au blanc, passant par le gris, le beige et le bleu du ciel.

À « première vue » seulement, car en se référant à l'œuvre de Fischli & Weiss, "Le Cours des choses" ⁵¹ : la chaîne des actes et actions, entre équilibres et basculements de toutes sortes d'objets, solides, liquides, gazeux, qui se suivent (ou se précèdent) les uns les autres, nous confronte à notre propre mouvement et fragilité. Une chaîne d'événements successifs, lesquels représentent le flux des transmigrations psychiques, telle qu'on peut la reconnaître dans la pensée bouddhiste⁵².



James Turrell, *Skyspaces*, Kulturforum, Rudolf Steiner Järna, Södertälje, Sweden, Insight, 2011 © J.Turrell ;
Giuseppe Penone, *Il proseguira sa crescita sauf en ce point*, Alpes Maritimes, 1968 - 1978 © Archivio Penone

D'autres œuvres encore, les mobiles de Calder, ou de Tinguely, les marques du temps qui passent sur son visage par Roman Opalka auto-photographié en même temps que l'éclaircissement de ses toiles par recouvrement jusqu'à leur disparition, les dispositifs d'observation de la lumière - et du temps qui passe - de James Turrell, font parties de ces œuvres qui font résonner en nous la conscience de l'impermanence des choses ; monumentaux, les dispositifs éphémères de Christo et Jeanne-Claude, témoignent également de ce passage du temps, et de notre condition de mortels. Art environnemental, auxquels j'associe également les courants artistiques de land art et d'art dans la nature.

Giuseppe Penone s'inscrit dans ce champ en contrepoint, par sa tentative ironique d'arrêter le cours des choses : en 1968, il ceint de sa main de bronze un jeune arbre, lequel continuera à grandir malgré la blessure, et l'artiste de bon gré, émettra un sourire ironique en nommant son œuvre *Il continuera sa croissance sauf en ce point*. La main de l'artiste s'avère à la fois une façon de mesurer la temporalité de l'un et de l'autre, laissant

⁵¹ Peter Fischli & David Weiss, *Der Lauf der Dinge*, film réalisé en 1987, 30min, 16mm, produit par T&C Film, compagnie indépendante de production de films. Voir l'extrait de l'œuvre en sur : http://tcfilm.ch/home/?page_id=586&language=en, dernière consultation en ligne le 19 décembre 2013)

⁵² Pierre-Sylvain Filliozat exprime très clairement ce principe dans l'émission radiophonique : *Philosophies indiennes (3/4) : et l'Inde créa Bouddha*, «Les nouveaux chemins de la connaissance», sur France Culture, <http://www.franceculture.fr/emission-les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance-philosophies-indiennes-34-et-1%E2%80%99inde-crea-bouddha-20>, diffusée le 18 décembre 2013.

l’empreinte de la blessure, devenant symbole de la marque du temps, par sa main en bronze, et s’immortalisant de fait. Un aveu double, de la responsabilité des hommes en dialogue avec la nature, et de leur faiblesse à son égard.

Lors de la discussion qui suivit l’action de faire tenir un œuf cru debout, de nouvelles questions apparurent à propos de la mise en abyme de l’espace dans l’espace. La simplicité du geste artistique se suffirait-elle à elle-même ? En effet, l’installation présentait également un dessin à l’encre, lui-même mise en abyme de la vision du monde de l’artiste : “Point de vue”. Placé sur la paroi opposée à celle de la projection, le dessin obstruait partiellement la vision de la lumière projetée sur l’écran depuis l’extérieur. Ce qu’il donnait à voir au dehors de la cabane : une ligne d’horizon, sa représentation peinte par une figure se retournant vers « nous », le spectateur (ou l’auteur), traits suspendus sur le papier, ligne d’horizon retournée, interrogation sur la réalité du monde et ses illusions. Ce dessin venait, semble-t-il, donner une pesanteur à cet espace aérien, en une répétition de ce qui était déjà donné à voir à l’intérieur, un ajout inutile, voire trop bavard, encore une vanité. Ôter cet élément a ouvert une nouvelle porte à un geste artistique opérant potentiellement « par soustraction » : et s’il l’on retirait aussi les parois, la vidéo, le crâne, la boîte, pour ne garder que l’essentiel, ne garder que l’œuf cru tenant debout ?

L’œuf alors comme élément unique et tautologique ?

Ne me référant à l’art minimaliste, j’estime que l’œuf ne peut se suffire à lui-même pour une telle proposition, laquelle n’étant pas figée, et où, dans la vision d’ensemble, les différents éléments se soutiennent les uns les autres, dans une solidarité éphémère, et permettent la mise en relief de l’œuf, justement. Nous tous participons à l’espace commun établi un instant, et, avant de le quitter, où l’œuf restera alors sur son socle jusqu’à la dissolution du même espace ; lequel espace est composition, lieu du geste artistique, et de sa mise en abyme ⁵³.

Cependant, nous pouvons recevoir une réponse à la possibilité de ne garder seulement l’œuf, élément central de cet espace. Dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari explorent les différents modes combinatoires, strates, plateaux, rhizomes de ce qui constituerait le plat de consistance des corps sans organes et leur multiplicité, posant la question de comment faire un corps sans organes, et où nous y découvrons la place qu’ils attribuent à l’œuf comme milieu ;

⁵³ Ces notes en dialogue avec la pensée de Donald Judd, in *Specific objects, Complete writings 1975-1986*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1987, relayée par Georges Didi-Hubermann dans son ouvrage *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op.cit, p.31 : “Une œuvre forte, pour Judd, ne devait donc comporter « ni zones ou parties neutres ou modérées, ni connexions ou zones de transitions »”.

Le Cso, c'est l'œuf. Mais l'œuf n'est pas régressif: au contraire, il est contemporain par excellence, on l'emporte toujours avec soi comme son propre milieu d'expérimentation, son milieu associé. L'œuf est le milieu d'intensité pure, le spatium et non l'extensio, l'intensité Zéro comme principe de production. Il y a une convergence fondamentale de la science et du mythe, de l'embryologie et de la mythologie, de l'œuf biologique et de l'œuf psychique ou cosmique [...].

L'œuf est le Cso.⁵⁴

Le corps de l'artiste en lien à l'espace performatif, cet espace pouvant être celui de son propre corps, offre un espace d'échange avec le récepteur, l'invitant à partager un certain espace-temps sensible de la création, loin des secrets de l'atelier. Une rencontre-miroir avec l'autre, le spectateur, en un cheminement avec le temps propre à l'artiste, à son œuvre, en un "espace où vous êtes ouverts, sensibles, vulnérables, et où tout peut arriver"⁵⁵.

Que l'œuf cru ait trouvé son point d'équilibre sur la boîte noire, au sommet d'un crâne perché là-haut sur les nuages...

La solidarité des corps dans - et de - l'espace, les corps biologiques et les corps des objets créés, ceux-ci se combinant parfois par hybridation, mise en abyme, et mise en perspective: ici, l'étude des processus de création ouvre une porte qui elle-même ouvre sur une autre, et ainsi de suite, dans un espèce d'espace, qu'il soit nu, vide ou labyrinthe de la psyché aux multiples ramifications.

Comment ensuite transformer ces matériaux de la création, comment raconter indépendamment de sa présence à soi, ce qui fait justement cet état de présence, cet être-là, ce Dasein, et à travers l'expression de l'objet ou de l'image, en faire le récit ?

Revenons à présent dans les espaces de l'atelier, et observons le regard regardant à travers les nouveaux matériaux qu'il y trouve.

⁵⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Les Éditions de MINUIT, 1980. Chapitre «Comment se faire un corps sans organes.», p.202.

⁵⁵ Marina Abramović, « Interview », 2002, in Huxley, Michael, Witts, Noël (dir), *Thetwentieth - century performance reader*, Oxon – New York, Routledge, pp. 11-22, citée par Joffrey Becker dans son article *L'Image réflexive du corps et la ritualité de la performance : la transformation ordinaire de l'artiste en objet*, Séminaire Traditions Iconographiques et Mémoire Sociale (C. Severi, D. Vidal)- École des Hautes Études en Sciences Sociales - Musée du Quai Branly - Paris, 2008.



Quintessence au Jeu de Romain, Paris

III. Kairos et transmission du regard par l'image

*Les images semblent nous attendre comme des gestes en suspension.
Elles nous regardent et dessinent «une forme qui pense»⁵⁶*

Cette partie du mémoire s'intéressera à la photographie de l'artiste dans son atelier, à sa présence au lieu, à l'œuvre, à « l'atelier-faisant-œuvre », à cette conversation muette qui les lie fondamentalement, et que l'artiste s'attache à restituer en images. Si la photographie regarde, l'image pense, et l'on pourra s'interroger en quoi tel ou tel instant nous meut à capter du regard ce qui n'aura plus lieu, et faire ce choix de le fixer au plus proche de ce qui nous semble être sa réalité. Est-ce que ce fragment lui-même additionné à d'autres fragments font partie d'un tout, et qui serait d'un tout nous-même ou encore d'un tout autre ?

Il y a l'image construite et l'image intuitive. L'appareil photographique comme un « troisième œil », permet par son acuité de saisir cet instant en suspension pendant sa transformation et avant qu'il ne disparaisse, guidé par une intuition.

Pour le travail en images, l'enregistrement photographique, c'est l'attention portée vers l'extérieur, où le regard va apercevoir la métaphore ancrée dans le réel ; alors, ce que le

⁵⁶ Citation de Pascal Convert, lui-même citant J.L. Godard, dans son article 'Comme une très fine plaque de verre brisée', publié dans l'ouvrage *Devant les images, penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*, ed. Les Presses du Réel, 2011.

regard photographie est le *punctum* dans le *studium*. Cet espace du réel qui soit donc lui-même un *punctum* de l'artiste, qu'il puisse s'en saisir et le communiquer au regardeur, grâce à une certaine attention au monde ? De ce que le regardeur-visiteur va recevoir ensuite, sera ce *punctum* du regard de l'émetteur et le sien propre. Et ainsi de suite. Le *kaïros* ici comme moment opportun, celui de l'émergence des images pour leur enregistrement, de leur perception et contact avec l'immédiat, comme palpant l'impalpable de ce *je-ne-sais-quoi en ce presque rien d'espace et en ce presque rien de temps* ⁵⁷.

Le flux continu des images

Transmettre et recevoir les images de l'extérieur

De l'instant présent transformé en instant continu (stable) par l'enregistrement des images : les sociétés contemporaines sont en réception d'un flux d'images quasi-permanent, sans cesse sollicités, avec des technologies qui se développent sans cesse vers une forme « d'ergonomie » pour leur émission et réception. Dans ce flux constant, nous pourrions nous demander quelle est notre capacité à les voir vraiment, et aussi nous interroger sur l'impact des lunettes connectées, ainsi les lunettes de la société google, qui pourront bien révolutionner notre rapport à l'image et au temps présent : enregistrer la continuité de ce que l'on vit ou voit, le transmettre en direct à autrui, nous amènera peut-être à évoluer avec un «deuxième» cerveau, le regard de l'autre qui vient se superposer au nôtre. Si la révolution numérique a ces vingt dernières années, beaucoup modifié nos comportements (l'usage d'internet, les ordinateurs portables, les smartphones, et maintenant les lunettes numériques), elle a pour autant révolutionné nos rapports aux autres, au monde, modifié notre regard et développé de nouvelles habitudes, tout en limitant notre tolérance et patience vis-à-vis de la notion du temps. Le format courts des vidéos diffusées sur internet en témoigne. Ces vidéos deviennent les nouvelles cartes postales que l'on envoie à ses amis.

La diffusion d'images prêtes à être partagées, permet une dramaturgie du super court-métrage, qui devient un nouveau champ d'expression. Le format adapté pour les réseaux sociaux, et les « lanceurs » de vidéos sur internet, la consommation d'images en un clin d'œil, nous fait nous questionner sur notre façon de voir le monde aujourd'hui tout en le

⁵⁷ Il sera intéressant d'étudier plus loin la pensée de Jankélévitch, notamment du « Je ne sais quoi et le presque rien ».

consommant. La modification de la façon de voir le monde à travers ces nouveaux outils est susceptible d'entraîner en conséquence la modification de notre production artistique : Ainsi lorsque le documentaire télévisuel passait au format 52 minutes ou 26 minutes pour des questions de formatage télévisuel, allions-nous vers un art «prêt-à-voir» comme n'importe quel produit «prêt-à-consommer» ? De nos jours, via les réseaux internet, les formats de durée des images varient beaucoup, et les artistes y trouvent un espace de liberté pour définir eux-même la durée de leur mise en images animées. Des chaînes de télévidéo et les réseaux sociaux sur internet sont en activité permanente grâce aux contributions de millions d'utilisateurs pour la diffusion des images animées. Diffuser ses productions d'images sur internet est aujourd'hui un jeu d'enfant.

Une question se pose alors et serait à développer, peut-on aujourd'hui encore réaliser et regarder une image «sauvagement», et une autre, est-ce vraiment nécessaire de tout enregistrer et diffuser ? Si telle chose semble impossible, nous observons que la saturation de consommation de ces images met en danger le *kairos*. La critique de ces évolutions concerne notre lien avec le réel et nos capacités à la fois d'abstraction et d'absorption, et souhaitons-nous préserver ces moments délicats du *kairos*. Nous avons besoin de nous détacher de notre rapport compulsif aux images.

Agenda



JL, *Agenda*, (maquette du projet), 2012

Les photographies d'œuvres dans leur contexte de réalisation. Des prises de vues régulières du processus de réalisation du travail en cours, des étapes de travail, de l'œuvre qui prend forme, cette documentation est un outil d'observation de ce qui a lieu et de ce qui est en devenir.

Ainsi la vidéo ***Agenda***, en boucle du temps, présente une animation des prises de vue en atelier de sculpture : une pile de journaux s'élève, laquelle pourrait être *sans fin*, pile d'informations, au sommet de laquelle siège un crâne posé sur un miroir. Vanité contemporaine, elle est un sablier de l'année écoulée (sculpture réalisée en 2012). La vidéo déroule les images entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'atelier, le ciel et ses lumières. Ce corps inanimé reflète son

environnement et nous-même grâce au miroir, tout en nous donnant à voir le crâne posé dessus. C'est une symbolisation du monde des médias et l'accumulation des informations

transmises. Nous n'avons pas la capacité d'intégrer celles-ci, elles restent en pile des choses à faire, et restent aussi en pile de ce que l'on n'est pas disposés à voir.

//////// voir la vidéo sur le dvd joint //////////

La vidéo, journal photographique en images animées, cherche à rendre visible le souffle qui circule entre l'extérieur et l'intérieur de l'atelier.

L'instant décisif ou décidé

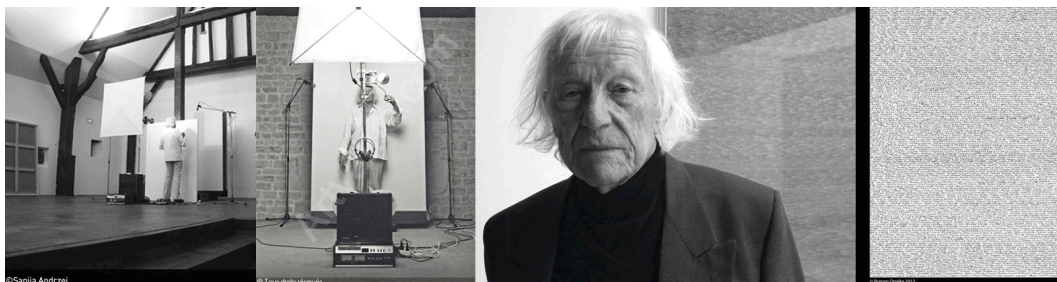
Mise en image du hic et nunc

La Photo d'atelier. Une lumière qui se répand dans l'atelier, une intuition, une harmonie totale de l'artiste avec son environnement. Il y a un mouvement imprévisible et libre : L'instant photographique, une « mémoire anticipée, qui est conscience »⁵⁸.

Regard/vécu : transmission du regard intime par l'image

L'auto-portrait, une tradition chez les artistes, signature ; mis en scène ou spontanéité du regard, il est un marqueur, un témoignage de l'artiste sur lui-même et son œuvre.

Pour certains, l'auto-portrait sert aussi à mesurer le temps, lequel devient un espace de construction de l'œuvre.



Roman Opalka, "Avec les photographies de mon visage j'ai sculpté le temps". 1965-1...∞, 2012 ©photos : Opalka & Sapija.

⁵⁸ Référence à Henri Bergson, in *L'énergie spirituelle* (1919). Entendu lors de l'émission «Le Vivant : qu'est-ce que le vitalisme?», *Les nouveaux chemins de la connaissance*, diffusée le 2/4/13 sur France Culture.

Ici, le temps est le lieu de la performance, où le temps espace : Roman Opalka, ou la solitude du compteur de fond, serait un arpenteur de la peinture, en une marche de plus en plus dépouillée visuellement, où la main vient inscrire en filigrane sur la toile le rythme des saisons de son propre corps, *sa durée, sa distance*, et faisant ainsi œuvre de sa vie, ainsi qu'il en témoigne en 1994 :

*[...] J'utilise la mort comme outil pour achever mon œuvre [...] si tout va bien pour moi, je serai un jour dans le blanc absolu, c'est à dire, il y a une exaltation pendant l'existence d'un peintre pour avoir transformé un blanc pictural à un blanc moral»*⁵⁹.

Pour Roman Opalka, l'autoportrait par enregistrement photographique et sonore font intégralement partie du processus, faisant corps avec le geste de la peinture et recouvrement. Un protocole pour une œuvre en triptyque maintenu tout au long de l'œuvre peinte : (dé-)comptage du temps qui passe par numérotation peinte de toile en toile, la première commençant par le chiffre un jusqu'au nombre 35327 peints en blanc sur fond noir, puis procédant par éclaircissements successifs du fond par ajout d'un pour cent de blanc. Les toiles sont nommées «Détail» et accompagnées de sa voix enregistrée comptant chaque nombre pendant leur inscription, et les photographies quotidiennes «Un extrême détail», que l'artiste enregistre quotidiennement à la fin de sa séance de travail. Son œuvre, intitulée « OPALKA 1965/1-∞ », commencée à Varsovie, en route vers l'illumination tranquille au manoir de Bazérac, au pays de la Vallée du Lot, s'est achevée le « 5607249 » août 2011, en Italie.

⁵⁹ Voir la vidéo sur Roman Opalka des archives de l'INA, en 1994. <http://www.ina.fr/video/I08050792> (dernière consultation le 15 mai 2014).

Expérience intérieure, expérience esthétique

Livre-corps, auto-portrait et corps sans organes

Regardons ensemble une de mes réalisations récentes de *Livre-corps*, en guise de regard intime à l'atelier, ou comment je m'inscris dans le lieu où je suis par l'image.



JL, *Livre-corps 1m64* (extraits auto-photographiques 1970-2014, impression sur papier et film rhodoid, 14 x 20 x 164 cm), 2014

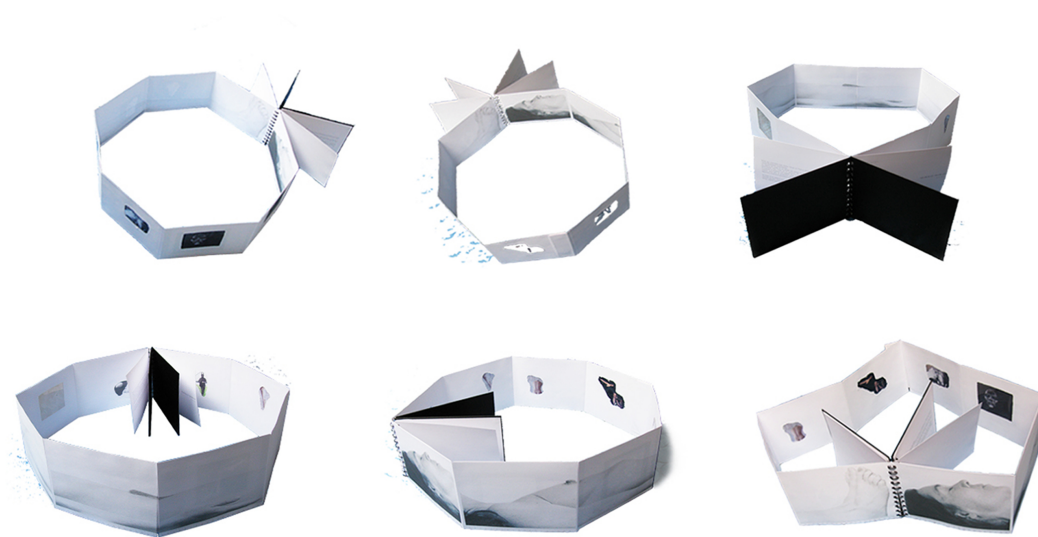
Livre-corps # Ceci est mon corps, ceci est mon temps

En haut comme en bas, recto-verso, un diptyque qui se déploie en 2x2x2xRV
Livre-corps d'images photographiques, 1970-2014, 1m64.

Une suite orchestrée en un livret se dépliant en accordéon, en deux puis deux puis deux autres parties encore. Le lecteur parcourt des pages blanches fondues au travers desquelles apparaissent des fragments d'images de corps, ceux-ci photographiés de 1970 à nos jours. Le premier sens de lecture des pages de cet accordéon remonte le temps depuis un autoportrait en figure de loup jusqu'à une photographie prise par ma mère peu après ma naissance, dormant en compagnie d'un œuf. Le livret est joint par des aimants en son milieu, permettant de donner à l'accordéon une forme de boucle octogonale, et disjoints, d'en déployer le verso. La longueur déployée du livret est celle de ma hauteur, ici imprimée en noir et blanc, révélée au lecteur, mon corps gisant en position du cadavre.

Ce livre-corps en guise de constat du lien entre regard et image, s'accorde en forme d'unité de l'être sur la ligne de mon temps propre, ainsi qu'à cette pensée de Roland Barthes à propos de la photographie :

On dirait que la photographie emporte toujours son référent avec elle, tous deux frappés de la même immobilité amoureuse ou funèbre, au sein même du monde en mouvement : ils sont collés l'un à l'autre, membre par membre...⁶⁰.



JL, *Livre-corps 1m64* (extraits auto-photographiques 1970-2014, impression sur papier et film rhodoid, 14 x 20 x 164 cm), 2014

Alternant le dedans et le dehors : le dedans de l'état d'être et son enveloppe corporelle, ici présentée dans la neutralité d'un corps au repos⁶¹. Il y a une forme d'autogénèse en cet autopoïétique : un livre-corps qui se démultiplie sur une ligne du temps inscrite en son verso par l'étendue d'un seul corps. Sur le recto du livre, les pages donnent à lire ce qui serait un processus d'individuation depuis un point A à un point B donnés ; ici, la ligne allant de A à B est d'une longueur d'1m64 et d'une durée de 44 ans ; la longueur du corps est ponctuée par des images scandant cette durée.

Le livre-corps s'aimante en son centre à la hauteur du pubis pour former un cercle, ou de le défaire. Dévoile et protège. Les pages blanches, telles un espace vide, sont fondues de

⁶⁰ Roland Barthes, *ibid* p.17.

⁶¹ La position du cadavre est le nom d'une posture de yoga.

fenêtres découvrant sur des espaces du corps et de l'esprit, espaces originels, intimes, ainsi qu'historiques (de mon histoire et racontant d'autres histoires en filigrane ou chez le regardeur).

Cette réalisation en découpage de corps et papiers me fait penser aux *Inimages* de René Passeron⁶², de manière inversée : ici, l'image «mère» est dedans, la feuille blanche cache les corps comme un voile ou linceul du corps au repos étendu au verso. Ici, les corps ne sont pas découpés à la lame, mais à la caresse d'un pinceau sur le papier. D'un côté nous voyons un corps livide, aplati, mais non vidé de sa substance, car ce sont plutôt les images silencieuses qui transpirent et qui semblent fondre le papier pour se révéler de mon être à différents âges. Le livre-corps n'est cependant pas sans ironie lui-même envers ce qui resterait du corps inscrit, lequel alors, tel les *inimages* de René Passeron, remémorerait en cette dépouille le mythe de Perséphone, qui, ayant cueilli le narcisse, vit sortir Hadès des abysses, et l'emporter, comme l'image à ses pieds de la figure animale sortant de la page blanche en inauguration du livre-corps. Une "allégorie paradoxale de la maternité", car c'est aussi par son centre que s'ouvre le livre.

Cet auto-portrait, version de la jeune fille et la mort en cycle de résurrection et processus d'individuation, ou, citant Richard Conte : *Les femmes apprivoisent la mort, elles ne luttent pas contre le dragon, elles en épousent les contours, elles font de l'entrisme... Mais ce qui relève de notre «situation fondamentale» est bien là.*⁶³



⁶² Voir René Passeron, Richard Conte, Jean Lancri *Inimages*, Paris : Klincksieck, DL 2008

⁶³ Richard Conte, "Cruauté pure, sur quelques inimages de René Passeron", *Inimages*, op.cit, p.77.

Mais attention, pour autant, nous ne regardons pas ce qui serait autrement des *inimages*, car les images ici existent bien entières par ailleurs. Et ce livre-corps inverserait physiquement l'énoncé de "La peinture comme pansement du vide" et le postulat de René Passeron: *À l'intérieur de toute peinture, il faut percevoir mentalement non tant ce qu'elle rend visible, mais ce qu'elle cache : son propre néant. C'est en ceci que la peinture est un art de l'invisible...*⁶⁴

Non pas en contradiction, mais plutôt comme un écho poétique de la fragmentation des corps. Un corps-sans-organes composé de différents espaces et temps du même étant-corps et de sa vivance paradoxale d'un vide plein de vie.

Le vivant et la création sont des processus à l'infini. Nous avons la conscience qu'en naissant un jour, nous allons mourir un *autre* jour, cela qui nous laisse un certain temps, indéfini, pour explorer ce qui peut se passer d'un-jour-à-l'autre.

À partir de portraits et d'autoportraits, je me mesure au temps qui passe, entourant la représentation de ma dépouille d'images-reliques de ma propre histoire, en des funérailles symboliques ⁶⁵.

L'image de mort serait ici une «source», laissant œuvrer un élan vital de la création artistique: États du corps et de l'âme, et observations du cycle vie-mort-vie. Réelle ou fictive, une exploration de l'existence du corps et la vision de sa disparition inévitable, en détachement et renouvellement de Soi.

L'inimage, c'est le dedans de l'image. Ainsi nous lisons en note de l'éditeur Klincksieck: « Le préfixe in est choisi pour son double sens : négation et contenu [...] C'est dire que l'acte de penser serait comme la création d'une inimage, qui dévoile un monde à partir d'un détail ». Ce détail serait un punctum issu de la réalité, perçu par le regard au moment de la prise de vue, et réveillé par sa mise en images. Et nous pouvons observer une analogie entre mise en page et qui serait une mise scène des images.

Sur la question de l'individuation, la figure du loup ré-apparaît, elle semblerait surgir d'entre les écrans de la vidéo *À recherche du bout du monde*, prenant pied dans le réel (voir p.52). Serait-elle louve romaine, symbole de fécondité, ou la figure du dieu égyptien

⁶⁴ op.cit, p.7

⁶⁵ Ce travail en citation aux *Orlan-corps* d'Orlan et à la performance d'Esther Ferrer en 2009 : *Enterrement de la performance à plusieurs vitesses* (1987-2009), Museo Mausoleo, Morille (Salamanque), Espagne. L'événement est raconté par l'artiste lors de la conférence «Esther Ferrer, encore une performance ?!», filmée au Centre Pompidou à Paris le 7 octobre 2010 : http://www.dailymotion.com/video/xf682k_esther-ferrer-encore-une-performanc_creation (dernière consultation le 20.04.14).

Oupouaout, qui conduit les âmes du tombeau à la renaissance, ou encore Chronos qui prend la mesure du temps ? Est-ce que le loup a mangé la petite fille qui regardait inquiète par la fenêtre, où l'un et l'autre se sont-ils apprivoisé et assimilés l'un l'autre en corps-commun ?

Plus platonique, une histoire me revient à propos de la question des origines de l'être, et l'envie de raconter maintenant une méditation du philosophe Zhuang Zi :

Zhuang Zi le vieux sage, aime à se promener dans le jardin. Chaque jour, il y fait une promenade, il le traverse de long en large. Un jour, s'asseyant sur un banc pour se reposer, il s'endort. Il se met à rêver qu'il est un beau papillon qui vole à travers le jardin, d'est en ouest, du nord au sud, le papillon vole avec joie d'une fleur à l'autre, puis vient se poser sur une branche d'arbre. Il se repose et s'endort. Le papillon se met à rêver qu'il est le vieux sage Zhang Zi, qui se promène dans le parc et marche avec le temps. Au cours de sa promenade, Zhuang Zi s'assied sur un banc pour se reposer, et s'endort. Lorsqu'il se réveille, rentrant chez lui, le philosophe ne sait plus s'il a rêvé qu'il était un papillon, ou s'il est un papillon qui rêve qu'il est Zhuang Zi.

Zhuang Zi, (ou Tchouang-Tseu), est un penseur chinois du IV^e siècle avant J.C, à l'époque des Royaumes Combattants. Ne souhaitant pas rejoindre la gouvernance auprès du roi, il est dit qu'il quitta sa fonction administrative pour mener une vie nomade à la fin de sa vie. Sa philosophie nous est transmise par son œuvre homonyme, est proche du Taoïsme, lesquelles se rejoignent la pensée du non-agir, le *Wu Wei*, où l'action en tant qu'elle est conforme à la nature des choses et des êtres.

Et le corps-sans-organes ?

Ce travail du livre-corps peut être associé à des livres-objets surréalistes, réfléchit l'importance de parler avec son corps, lequel est à la fois un outil et support de communic-action. Ainsi Esther Ferrer est son propre modèle pour essayer différents objets à faire tenir sur la tête, en toute simplicité, Orlan, *Morte* de naissance, change de nom nom et garde Or, une transmutation par le verbe, et utilise son corps en bio-poétique comme mesure étalon de l'espace dans lequel elle évolue. Ses *Orlan-corps-de-livres* lui font extirper son corpus de livres en rapport avec elle, elle soulager sa peine de la littérature carcan. Yoko Ono offre son corps «à la découpe», et ses fragments en images reliques, à porter sur Soi, clin d'œil, parure clin d'œil aux fétichistes et collectionneurs de badges en disant : « Cette fois, je le fais par amour pour vous, pour moi et pour le

monde » (*Cut piece*, 1964 et *My mummy was beautiful*, 2004, offertes à la Sucrière, Biennale de Lyon 2013).



Orlan, un *ORLAN-corps-de-livre*, Galerie NRA, Paris, France, 1979 ; Esther Ferrer, *El libro de las cabezas: Metamorfosis (2005)* de la série *les Rythmes du temps* ; Yoko Ono, *Cut piece*, 1964 et *My mummy was beautiful*, 2004, à la Biennale de Lyon 2013

Le corps exposé de ces femmes devient «neutre» à sa façon, en dialogue à la fois critique et ouvert avec les objets, alternant un regard vif sur le corps-objet et les objets-corps. Pour elles, femmes artistes, plasticiennes et performeuses, la photographie et l’autoportrait sont des supports qui les inscrivent dans le temps. Que l’artiste soit son propre modèle est un geste à la fois pratique et responsable, qui peut aussi être incisif quoique non dénué d’humour et plein de générosité.

Parlant de mesure, finalement, le livre-corps, dont je ne connais probablement pas moi-même la mesure entière «au bout du compte», reste potentiellement extensible par sa forme et son contenu (il me plaît à évoquer par exemple qu’au bout de 8 années de pratique de yoga, mon corps s’est allongé d’un centimètre!).

Les évolutions de la tentative de construction de ce corps sans organes personnel atteignent une dimension à ce jour bien plus positive que la vision d’Artaud pour faire face à ce «bout du compte» inévitable en somme.

Diane Watteau exprime « le parcours à l’infini du corps entre l’intérieur et l’extérieur, entre le masculin et le féminin », citant Artaud inaugurant le CsO avec le Théâtre de la cruauté : “*Je suis le corps et non un corps, qui plus est un corps sans organes!*”⁶⁶.

En duo avec le sculpteur Fabrice Gloux, accompagnés par la voix de Paule Thévenin sur le texte «La Question se pose» d’Antonin Artaud, nous avons alors tenté une mise à mort de la mort. Un squelette de trois mètres de haut... Nous activions la grande marionnette de

⁶⁶ La conférence de Diane Watteau «CsO (corps sans organes) et la déglingue ?», lors du colloque *Art et clinique* dirigé par Michel Sicard, le 17 mai 2014 à la Sorbonne.

métal, pour finir par la décapiter derrière un rideau, épargnant le public de la vue directe de ce massacre. Cette performance a eu lieu à la Tannerie, ancienne pelleterie à Montreuil, où nous officions dans la salle des machines, en 1995.



Sur un texte d'Antonin Artaud dit par Paule Thévenin : "La question se pose", *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1947) performance de Fabrice Gloux & Jeanne Laurent, à La Tannerie, Montreuil, 1995, Sculpture F.Gloux, photographe anonyme.

Dans cet *infini* du CsO, certaines lectures renversantes apparaissent comme par magie pour nous rassurer à postériori ce qui serait l'en-je(u) de cette joyeuse entreprise du livre-corps :

De toutes manières vous en avez un (ou plusieurs), non pas tant qu'il préexiste ou soit donné tout fait - bien qu'il préexiste à certains égards - mais de toute manière vous en faites un, - et il vous attend, c'est un exercice, pas faite tant que vous ne l'entrepreniez pas. Ce n'est pas rassurant, parce que vous pouvez le rater. Ou bien il peut être terrifiant, vous mener à la mort. Il est non désir aussi bien que désir. Ce n'est pas du tout une notion, un concept, plutôt une pratique, un ensemble de pratiques. Le Corps-sans-Organes, on n'y arrive pas, on ne peut pas y arriver, on a jamais fini d'y accéder, c'est une limite. On dit : qu'est-ce que c'est, le CsO - mais on est déjà sur lui, se traînant comme une vermine, tâtonnant comme un aveugle, ou courant comme un fou, voyageur du désert et nomade de la steppe. C'est sur lui que nous dormons, veillons, que nous nous battons, battons et sommes battus, que nous cherchons notre place, que nous connaissons nos bonheurs inouïs et nos chutes fabuleuses, que nous pénétrons et sommes pénétrés, que nous aimons ⁶⁷.

L'amour est une énergie qui aussi se déploie à l'infini en processus de création ; si le Cso est l'œuf, œuf que l'on retrouve dans ce livre-corps reposant à côté du nourrisson (ou

⁶⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Les Éditions de MINUIT, 1980. Chapitre «Comment se faire un corps sans organes.», p.185.

serait-ce l'inverse, ou la même chose). En la question des origines, dans cette boucle du paradoxe de «l'œuf ou la poule», de quel CsO sommes-nous nous-mêmes issus ? Ma mère, photographiant ce portrait à l'œuf, donnait-elle déjà une réponse intuitive, en regard amusé, de tout son *punctum* à elle, mis en abyme dans cette image.



Le Cso est bloc d'enfance, devenir, le contraire du souvenir d'enfance. Il n'est pas l'enfant «avant» l'adulte, ni la mère «avant» l'enfant : il est la stricte contemporanéité de l'adulte, de l'enfant et de l'adulte, leur carte de densités et d'intensités comparées, et toutes leurs variations sur cette carte. Le Cso est précisément ce germe intense où il n'y a pas, il ne peut pas y avoir parents ni enfants (représentation organique). [...] L'enfant comme contemporain germinal de ses parents. Si bien que le corps sans organes n'est jamais le tien, le mien... C'est toujours «un» corps. Il n'est pas plus projectif que régressif. C'est une involution, mais une involution créatrice et toujours contemporaine ⁶⁸.

Cette contemporanéité dont parlent Deleuze et Guattari ressemble à un espace où les états de l'adulte et de l'enfance ne sont pas séparables, qui permet une autonomie de l'être dans la création, en un espace de je(u) et de liberté, dans lequel, sans réfuter les liens qui l'unissent à son environnement (familial, historique, social), il est son propre sujet.

Nous pourrions aussi développer les questions œdipiennes du sujet à la mère, du livre-objet en tant que production d'une machine désirante, constituée de fragments épars, sur le modèle des objets partiels selon Mélanie Klein, et spéculer qu'en fait le loup c'est la mère du nourrisson et l'image d'une mère terrifiante qui hante l'enfant.

Le livre-corps est un livre-ouvert, lequel est proposé aussi vers le regardeur, comme machine-miroir au regardeur lui-même. Cependant, sur le lien sujet-objet d'un auteur à son œuvre, son rapport subjectif à celle-ci, un terme qui me plaît bien, que je relève auprès de Daphné le sergent, laquelle remarque comme nous sommes tissés de structures de langage avec lesquelles il peut y avoir rencontre miraculeuse ou exaltante : Ici alors, le livre-corps serait comme un *Objoie*, relatif à sa structure même, objoie de l'objeu pongien, qui serait « un événement de mots dans un éclat de rire des choses. Il est la jubilation de rencontre, juste entre chose et mot » ⁶⁹.

⁶⁸ *ibid*, p.203

⁶⁹ Daphné Le Sergent, *L'Image-charnière ou le récit d'un regard*, L'Harmattan, 2009, p.83, et citant l'éclat de rire de Pierre Fédida, «L'Absence», paris, Galliamard, 1977, p.97.



'Bienheureux les fêlés, ils laisseront passer la lumière'
(Amiel Houdon)

Jeanne Laurent, photographie en atelier lors de la réalisation de ma sculpture Agenda, 2012.

IV. Poiétique de l'image

Comment, à partir de ces images, construire un système narratif pour raconter, toujours en images le processus de création et mettre en valeur la poésie du voyage ?

Pour raconter une histoire en images, différents moyens sont mis en œuvre, lesquels ont en commun qu'ils s'articulent avec un début, un milieu, une fin. Que cette histoire soit linéaire ou pas, qu'elle soit racontée en images fixes ou animées, qu'elle soit écrite ou non, c'est le regard avant tout qui voit et « parle » à travers l'image, articulant la narration par un agencement d'images. Par l'image, je cherche à traduire une pensée et donner corps à un imaginaire en prise avec le réel, pour, à son tour, « donner » à voir ce qui se trame en l'atelier.

Carnets de notes visuel et journal photographique

Photographies, images filmées : à la fois témoignage de l'instant présent, trace, le regard de celui qui les capte dessine une écriture visuelle, devient langage.

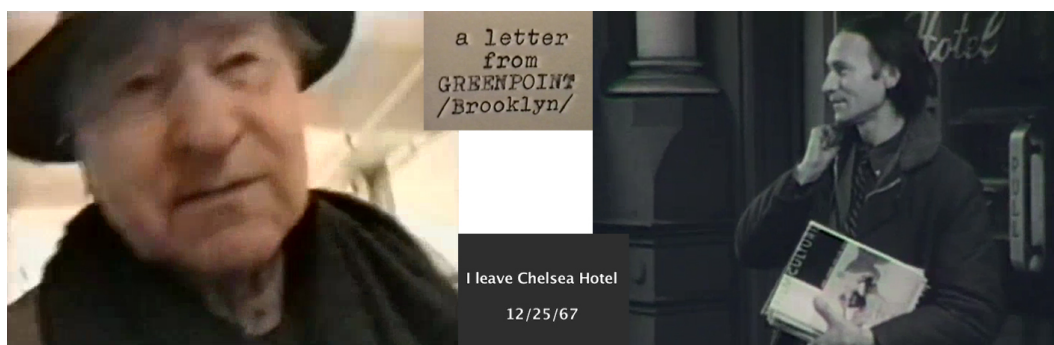
D'une habitude lors du travail en atelier, j'observe, sensible à un je-ne-sais-quoi qui met le regard en ouverture, la lumière environnant, comme signal. Conscience, éveil et spontanéité. Un temps d'arrêt qui peut se muer en temps de mise en boîte.

« La photographie est une peinture », dit Roland Barthes. Le journal photographique serait en somme un carnet de croquis vers une autre ou nouvelle chose.

Cy Twombly, Gerhard Richter, ont utilisé la photographie pour leur travail de peintre. Richter peint ses cartes postales sur des photos “usagées”, photos loupées, avec ses fonds de palettes.

Qu’est-ce qui différencie cette pratique de la photographie en studio ou du reportage ?

L’œuvre de Jonas Mekas pourrait répondre à ces deux questions : Le cinéaste-poète a réalisé son journal filmé depuis 60 ans (avec sa caméra Bolex, à laquelle succéda une petite vidéo), lequel est sa matière première de travail. Solidement ancré dans le présent, ce remarquable jeune homme proustien nous accueille sur la toile, et nous invite à une lecture de son journal de toute une vie⁷⁰.



Jonas Mekas, *Letter from Greenpoint/Brooklyn*, 2004, et *I leave Chelsea Hotel*, 1967-2009

[Captures d’écrans, www.Jonasmekasfilms.com, 5/4/13]

Ici l’image filmée invite le son, et la voix de Mekas fait corps avec sa caméra nous accompagne. Journal intime, portraits filmés, chroniques de la vie new-yorkaise.

Pour exemple, une vidéo, *Letter from Greenpoint* (2004, 80 minutes, couleurs) ; ici Mekas quitte après 30 ans de vie son domicile pour un autre. Caméra au poing, il fait ses adieux à l’espace, ses murs et ses souvenirs, pour partir vers de nouvelles aventures à Brooklyn, et nous livre un commentaire sur l’espace, l’espace vide, l’espace lui-même (« empty space [...] space itself » - à minute 15’ du film -), et cependant imprégné de toute un pan de vie... Il filme (ou se fait filmer), retravaillant ses rushes parfois des décennies plus tard : *I Leave Chelsea Hotel*, filmé en 1967, et monté en 2009, (4 minutes, noir et

⁷⁰ Un trésor vertigineux partagé aujourd’hui sur Internet, Jonasmekasfilms.com , (dernière consultation le 06/04/2013)

blanc), où il répète l'action de sortir de l'hôtel où il vit à cette époque ; images amusées, et qui de nos jours sont une mémoire transmise : la ville, le lieu, Mekas lui-même, la musique, et les habitants du fameux hôtel... Le rapport au temps est tout le temps présent : déambulation dans un espace ou répétition des gestes, le passé (la mémoire), le présent (images filmées) et le futur (donner les images à voir dans un autre présent) font un dans la sphère temporelle.

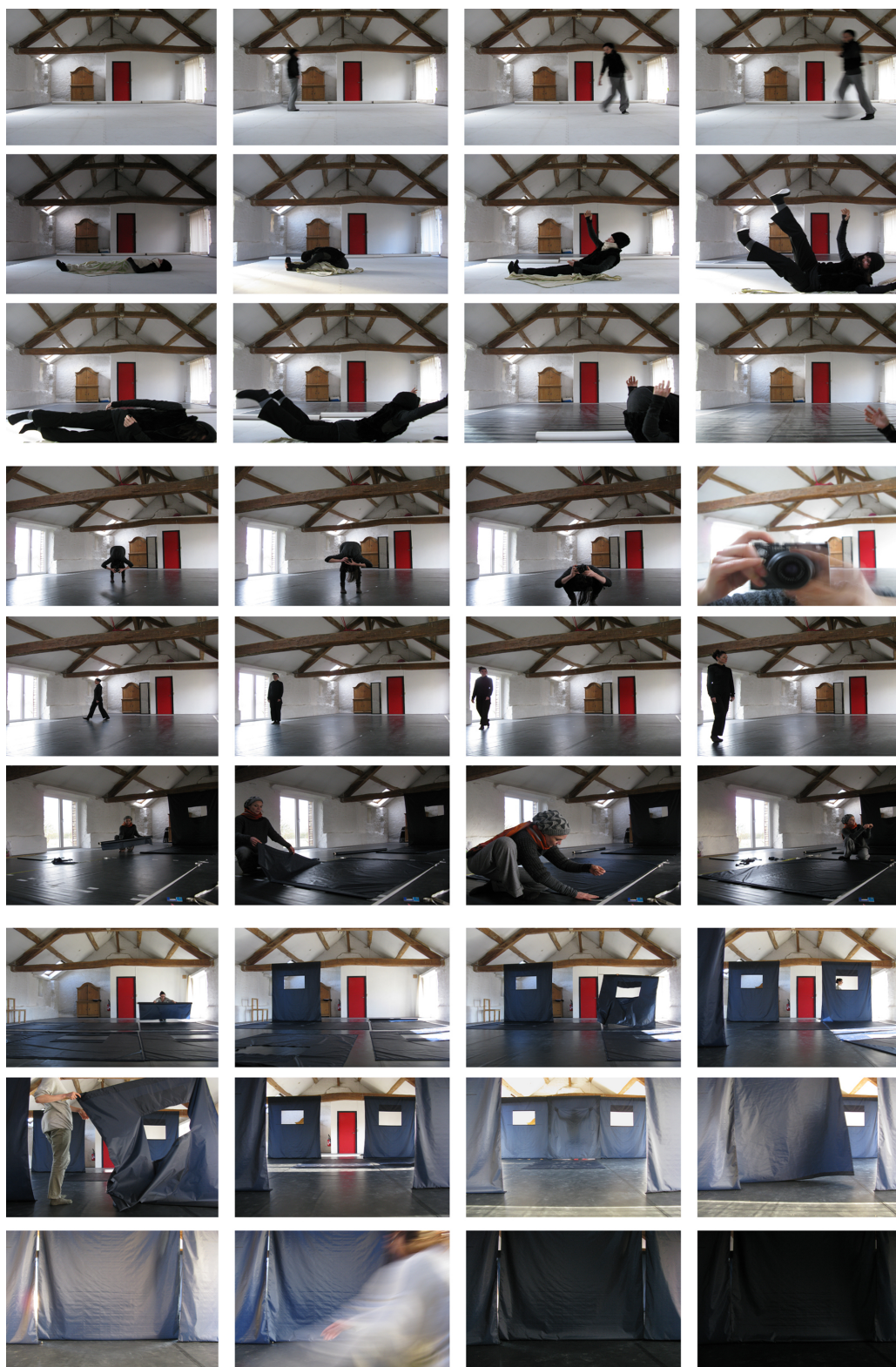
Le processus de création est un flux continu, lequel demande des pauses tout au long du chemin pour pouvoir "traiter" de l'organisation des images produites témoignant de ce voyage au long cours. En explorant les possibilités offertes au récit artistique par l'exposition virtuelle en espaces de la sphère internet, lequel permet plusieurs sens de lectures (la verticalité continue d'une page qui se déroule à l'envie, des chemins croisés en liens actifs, etc...).

Ainsi le Noocarnet de Yann Minh, artiste en résidence à Montréal ⁷¹, ou les *Chroniques d'une résidence de création numérique au Québec*. L'artiste nous communique son journal en images photographiques qui sont repassées à la palette dans un esprit de bande-dessinée, ici une bande dessinée en ligne verticale qui semble ne jamais se terminer, se déroulant sur les écrans presque inépuisablement. Noo-artiste, explorateur des sphères virtuelles, Yann Minh a l'art d'être absent et présent à la fois via ses carnets de voyages numériques, et les conférences qu'il donne par ailleurs dans ce premier monde. Depuis sa première exposition à Beaubourg en 1983, qui installait les prémisses de son œuvre immersive dans les mondes de la réalité augmentée (*Media ØØØ*), il sème ses images dans des sphères peuplées d'avatars, en hybridation de corps pluriels, un genre de CsO d'un futur anticipé. Les arts immersifs sont expérientiels et positionnent le spect-acteur comme participant actif ⁷².

Aujourd'hui, les espaces numériques permettent l'accès à des espaces virtuels dont les artistes sont les architectes. Ainsi Second Life, communauté en ligne, ouvre un espace numérique infini en miroir avec celui, de chacun de ses habitants et de leurs avatars. Les explorateurs, pionniers, constructeurs communs d'une forme d'utopie de ces mondes numériques.

⁷¹ Noocarnet de route de Yann Minh à Montréal : <http://noocarnettiste.com/NooCarnetQuebec-010.html>

⁷² Voir à ce sujet le programme du colloque dirigé par Bernard Andrieu en juin 2014, en ligne sur <http://corpsenimmersion.overblog.com/les-arts-immersifs> .



JL, *Méditation - sur le fil* (partition d'échantillons), 2014

Le récit sans mot ou le pacte poétique

Ce serait une sorte de narrative art : où la fable repose sur le réel, d'où les mots sont absents, ou alors ce sont les images qui les transmettent silencieusement ; « La spécificité du Narrative Art repose sur l'utilisation systématique de la photographie couplée avec un texte, séparés dans l'espace, mais liés par une relation mentale »⁷³.

Méditation

Méditation - sur le fil (échantillons)

Je me suis intéressée au cours des derniers mois, à chercher un moyen qui puisse communiquer le cheminement en processus de création, un chemin en corps et images, en partant d'un espace vide, une forme de récit sans mots, en cherchant une écriture des mouvements du corps dans l'espace de l'atelier.

À partir de centaines de photographies numériques, j'ai réalisé des vidéos comme on ferait des prélèvements laborantins, qui visent à modifier le rapport au temps inscrit dans les images et le temps du regardeur, puisque l'échelle du temps est modifiée "manuellement" (par le montage des images).

//////// voir les vidéo-échantillons sur le dvd joint ⁷⁴ //////////

Parlant d'espace vide, il s'agissait avant tout d'un espace mental, à la fois silencieux et disponible, lequel va habiter un lieu, quand bien même celui-ci ne serait pas exactement "vide", comme le serait une page blanche, la toile vierge d'un peintre...

Mon intention est de voir ce qui se passe *entre* l'espace et moi, en laissant advenir. Il n'y a pas un projet de récit fictionnel pré-établi, il s'agit d'un essai d'auto-observation du corps dans l'espace, de ses mouvements, et, s'il arrive une modification à ces mouvements, quelle en serait alors la nature.

Ainsi une expérience réflexive en images, qui se déroule au long de quatre mois, sur des périodes espacées, dans la même pièce. Me tenant seule dans l'espace, j'ai utilisé une

⁷³ Définition issue de l'ouvrage collectif *Groupes mouvements tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2001, p.171. Courant artistique né en 1973, dont Jean Le Gac est un des artistes majeurs.

⁷⁴ Vidéos composées de photographies, assemblées en très courtes séquences. Les séances ont eu lieu de décembre 2013 à mars 2014, lors de séjours réguliers au château de Monthelon.

méthode de prises de vues à retardement, par séries de trois photos, que je réactive à une cadence régulière. Je suis donc opératrice et modèle à la fois.

Les prises de vues commencent quand l'esprit est prêt. Certaines journées auront débuté par une séance de yoga collectif dans cette même pièce, avec les autres artistes en résidence, et seront rythmées par l'entretien du feu dans le poêle pour chauffer l'espace, lequel reste hors-champ d'images.

Une mise en place en sorte d'activation de l'espace, d'être dans l'espace ; laquelle, sans la reproduire, mais en y pensant, se rapprocherait de la démarche de Bruce Nauman qui «joue» et marche dans son atelier de façon particulière (dans son film *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square* (1967-68).

Ici, je sais bien que je suis photographiée, si je me prends à poser, à me transformer, ce qui compte c'est que ce soit dans le mouvement, et dans la mémoire de ce mouvement qui s'inscrit de façon discontinue : à moi donc de garder le fil de ce mouvement, de l'instant juste passé à l'instant présent. Je décompose un mouvement, un déplacement dans l'espace, un geste. Donc je «découpe» le mouvement, par des prises de vues successives qui s'inscrivent en images, lesquelles seront ensuite ré-assemblées en un mouvement d'images continu en les reportant sur un format vidéo ⁷⁵.

Il peut y avoir des hiatus dans la continuité des images animées : une saute de lumière, une absence dans l'espace, un vêtement qui change, nous indiquent que du temps a passé. Je suis mue par des successions de gestes et mouvements, lors desquels je cherche à maintenir un mouvement naturel sachant que celui-ci est nécessairement interrompu par la réactivation de l'appareil photographique. Donc, si un mouvement commence naturellement, il est constamment repris. Dans la succession des prises de vues, il y a un temps autre, qui est celui des retours vers l'appareil, où le corps est dans un autre mouvement tout en gardant la mémoire du geste de l'instant juste passé. Il y a un fractionnement du temps.

⁷⁵ Ici, il s'agit d'une méthode d'animation en volume, (ou "stop-motion" en anglais), qui est opérée par la prise de vue de photographies numériques, ré-assemblées par un montage à l'ordinateur. Nous pouvons référer cette démarche à la recherche de E.Muybridge (1830-1904) : précurseur du cinéma avec ses études sur la décomposition du mouvement par prises de vues photographiques par plusieurs appareils dont les prises de vues sont déclenchées avec un léger décalage, lesquelles il remis ensuite en mouvement en créant le dispositif du zoopraxiscopes en 1879, par lequel des images en rotation sur un disque donnent l'impression du mouvement de la forme représentée. La technique de pixilation en cinéma (action de filmer image par image) en découle ; Nous pouvons savourer l'œuvre animée de Norman Mc Laren, (1914-1987), un des maîtres du genre, notamment son film *Neighbours* de 1952. Cette technique cinématographique d'animation traditionnelle est de moins en moins utilisée avec l'avènement du numérique, et les progrès de l'animation en 3D pour le cinéma et la vidéo.



JL, *Méditation - sur le fil* (extraits entre chien et loup), 2014

Le temps naturel, lui ne s'arrête pas. À un moment, il advient que je change de peau. Ce mouvement du corps et de l'être vient à un certain moment. Ce moment peut-être provoqué en interaction avec ce qui est juste advenu au dehors de la pièce, ou au dedans de moi-même. Il arrive à ce point de synchronicité : c'est semble-t-il un moment juste. Ce moment où la réalité intérieure et extérieure se rejoignent.

Je cherche le lendemain à retrouver ce point de transformation par une nouvelle série à cette heure d'entre chien et loup. Cela ne fonctionne pas naturellement, car ici est une répétition, une tentative de remonter le temps comme on découdrait les mailles d'un tricot pour en modifier un point. C'est donc autre chose qui est. Le vide de l'espace est déjà rempli de trop d'images, qui font venir d'autres pensées : celles-ci ne sont plus intuitives, mais des projections de ce qui a été, ou de ce qui pourrait être : l'improvisation devient une construction, où l'ego réapparaît ; il s'agirait donc d'un autre projet. Ici, en laissant advenir, il s'agit de s'inscrire librement dans ce temps présent, sans s'attacher au passé où à la répétition, car, en suivant cette pensée de Jankélévitch, « Le temps est irréversible de la même manière que l'homme est libre ».

(*Entre chien et loup*) Revenons à la transformation. Il advient que la femme devienne loup. Il y a une boucle, un "déjà-vu" ; nous avions auparavant vu la vidéo *En route vers le bout du monde*, et le *livre-corps*. Ces travaux se superposent en partie dans le temps de leur réalisation avec les vidéos en "fragments" de *Méditation-sur le fil*. Chacun explorent des dispositifs différents qui mettent en je(u) le duo.



JL, *Méditation - sur le fil* (devenir loup), 2014

Il convient d'observer les variantes de ce pourrait représenter ici la figure du loup, selon la question du devenir chez Deleuze et Guattari, et selon Jung :

Jung a élaboré une théorie de l'archétype comme inconscient collectif, où l'animal a un rôle particulièrement important dans les rêves, les mythes et les collectivités humaines. Précisément, l'animal est inséparable d'une "série" qui comporte le double aspect progression-régression, et où chaque terme joue le rôle d'un transformateur possible de la libido (métamorphose). Tout traitement du rêve en sort puisque, une image troublante étant donnée, il s'agit de l'intégrer dans sa série archétypique. Une telle série peut comporter des séquences féminines ou masculines, enfantines, mais également des séquences animales, végétales, ou même élémentaires, moléculaires.⁷⁶

Le duo de philosophes discute ensuite cette question du devenir, hors-imaginaire et correspondance de rapport, et ils émettent un point de vue qui correspond assez bien à ce dialogue entre femme et loup, qui court à-posteriori en filigrane des travaux concernés, et sur le réel de la chose : *Mais de quelle réalité s'agit-il ? [...] Ce qui est réel c'est le devenir lui-même, le bloc de devenir et non pas des termes supposés fixes dans lesquels passerait celui qui devient. [...] Comment un devenir n'a pas de terme lui-même, parce que son terme n'existe à son tour que pris dans un autre devenir dont il est le sujet, et qui coexiste, qui fait bloc avec le premier. C'est le principe d'une réalité propre au devenir (l'idée bergsonienne d'une coexistence de «durées» très différentes, supérieures ou*

⁷⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Les Éditions de MINUIT, 1980. Chapitre «Devenir-intense, devenir-animal, devenir imperceptible...», p.288-291.

inférieures à la «nôtre», et toutes communicantes) ⁷⁷.

Dans le chapitre sur l'Homme-aux-loups, les philosophes énoncent encore ce rapport à un corps organisé et communicant, « qu'un corps plein sans organes est un corps peuplé de multiplicités » ⁷⁸, qui est la nature de ces multiplicités rhizomiques.

Être dans l'espace : mesure l'espace par le regard et le corps. Je marche dans l'espace, le mouvement circulaire devient geste dansé. D'un prélèvement à l'autre, en partant d'un geste quotidien du travail en atelier (par exemple, je suis en train de coudre des panneaux textiles, bleus, lesquels me serviront pour support de vidéo-projection des images, celles-là mêmes, entre autres, que je suis en train de produire), nous nous retrouvons face au loup;

Si notre attention en tant que regardeur s'égare dans d'autres intervalles que ceux «réellement» projetés, nous allons-peut-être manquer de voir le *lieu* de la transformation de l'une à l'autre. Aurons-nous vu que le tapis noir vient rouler tel une vague vers le corps de la dormeuse, l'expulsant du cadre comme de son lit. Cette vague est un réveil physique et psychique: la suite de l'échantillon voit l'espace se remplir des ces rideaux couleur bleu nuit. Cet espace (la pièce physique ou l'écran de projection?) dans lequel nous sommes en fait celui de nos propres multiplicités.

De retours plusieurs jours plus tard, je commence une nouvelle série dans le même espace. Cette fois-ci, je reviens avec une intention: j'y réaménage un dispositif présenté ailleurs, pour essayer de faire communiquer ces deux espaces en un prochain montage d'images. Je m'appuie volontairement sur ce qui est derrière (passé), en associant des éléments communs à ce qui fut là-bas, et est ici maintenant: la couleur rouge de la porte fait écho avec le rouleau de moquette rouge appuyé au mur, à côté d'une autre porte (voir p.94).

Ici encore, il s'agit en effet de prélèvements, de ponctions dans le studium de l'espace où je me trouve, cet espace à la fois extérieur et intérieur (traduit pas les mouvements du corps). Sur ces échantillons vidéographiques, Michel Sicard réfère au surréalisme et à l'échantillonnage par prélèvements et associations. Ainsi, le livre objet « L'Oiseau entre le zist et le zest », de Michel Butor et Frédéric Appy (1981), et auquel le *Livre-corps*

⁷⁷ Ibid, p.291.

⁷⁸ Ibid. «Chapitre Un seul ou plusieurs loups?», p.43

présenté précédemment pourrait être associé.⁷⁹

Le montage des images, quelques vidéos : fragments de ce qui a été, en devenir et mouvement permanent. Il sera intéressant par ailleurs d'observer la notion de rythme des images⁸⁰ : Ce qui sera à développer, concernant l'articulation des images entre elles par la durée, et les fragments de temps qui sont ainsi révélés, ces fragments ayant été orchestrés par leur mise en continuité via le montage vidéo.

Comme un Haïku

Les Haïkus visuels. Peut-on écrire et lire l'image comme un haïku ? En définissant un choix de présentation d'images issues du travail en atelier, comment puis-je composer sans mots ce qui serait un énoncé poétique à la façon des Haïkus. Des essais d'écriture visuelle en opérant un choix d'images par série de photographies, ou courtes vidéos à partir de photographies animées.⁸¹ La méthode d'écriture-sans-texte fait suite à la réalisation d'images, lesquelles correspondent à un temps d'arrêt au cours d'un travail autre que ce qui est aperçu . Il y a une sorte "d'accident" du regard, et un détournement du geste, et le cours des choses change.

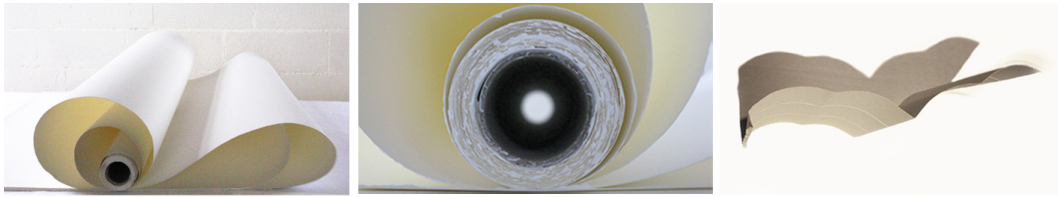
Ainsi la série *Les Ailes*, réalisées lors d'une séance de coupe à la main d'un rouleau de papier aquarelle en grammage de 300. Ou, comment à partir d'un geste ordinaire, je suis partie en voyage d'images par le blanc. Un rouleau de papier, sa forme, les espaces du rouleau, le contact avec le papier, le geste de découper les bords par pliage, mouillage, puis déchirures, et recomposer de nouveaux espaces par assemblage et dialogue avec les lumières environnantes. Ici, les prises de vues témoignent d'une forme d'éblouissement. Un punctum dans le studium, un temps suspendu, une transformation de l'intention première.

L'absence de texte fait-elle écho à la sensibilité du récepteur, et quel type d'espace cette absence lui procure-t-elle ?

⁷⁹ Le livre, manuscrit autographe, est accompagné d'un citron en plastique et de 5 photographies représentant le livre-objet. Le tout est contenu dans une auge de maçon en plastique noir fermée par une vitre. - Tiré à 10 ex. Ex. n°3 1981 Aix-en-Provence. - Nice M. Butor et F. Appy. Un ouvrage à consulter par ailleurs : *Le Livre surréaliste*, Mélusine n°IV, Cahiers du Centre de Recherche sur le surréalisme, sous la direction d'Henri Béhar, Ed. L'Âge d'homme, Lausanne, 1982.

⁸⁰ Voir Henri Meschonnic, «Critique du rythme : Anthropologie historique du langage», éditions Verdier, Paris, 2002. (en note ici pour un développement ultérieur).

⁸¹ En référence ici aux *Haïkus* de Chris Marker, série de courtes vidéos ainsi nommées. Documentaire - 1994, Couleur, 3 minutes, Production : Les Films du jeudi. www.chrismarker.org/?s=haikus (dernière consultation 08/04/2013)



Jeanne Laurent, *Les ailes 1*



Jeanne Laurent, *Les ailes 2*

Ce qui m'intéresse aussi à vrai dire, dans ces espaces de la poésie, c'est de laisser ouvert à l'autre la possibilité de s'y promener à son tour, d'y trouver un espace à soi, un espace au silence. En partageant le lieu où l'espace espace.

Parfois l'image reste seule, juste une image, sans plus de bavardages.

Seule avec le regardeur, avec ce quelque chose, cette chose, qui nous emporte en voyage intérieur, nous amène à nous-mêmes - encore ce punctum dans l'espace - lequel se développe dans l'image.

Ruse du vocabulaire : on dit « développer une photo »; mais ce que l'action chimique développe, c'est l'indéveloppable, une essence (de blessure), ce qui ne peut se transformer mais seulement se répéter sous les espèces de l'insistance (du regard insistant). Ceci rapproche la Photographie (certaines photographies) du Haïku.⁸²

La photographie pourrait être entendue encore une fois comme la peinture: elle aussi pense. Comme Magritte parle de ses toiles émettant de la pensée visible, préfère l'entre le zist et le zest, cet espace ambigü, et:

Pouvoir répondre à la question: « quel est le sens de ces images? » correspondrait à faire ressembler le sens, l'impossible, à une idée possible. Tenter d'y répondre serait lui reconnaître un sens. Le spectateur peut voir avec la plus grande liberté

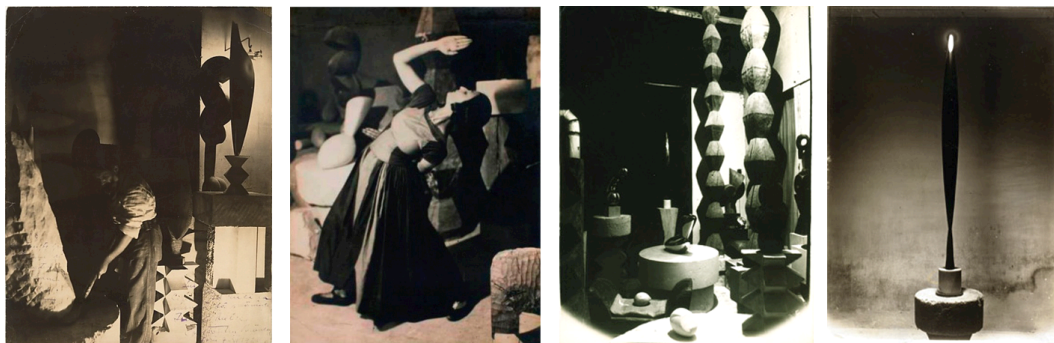
⁸² Roland Barthes, *La Chambre Claire : Note sur la photographie*, collection Cahiers du cinéma, Gallimard, 1980, p.81.

possible mes images telles qu'elles sont en essayant, comme leur auteur, de penser au sens, ce qui veut dire l'impossible» René Magritte ⁸³.

Un projet prépare à un autre projet et ainsi de suite ; La documentation bien fournie composée ou collectée au cours de la vie d'un artiste permet ce qui pourrait être une vertigineuse mise en abyme de la construction d'une œuvre de l'œuvre.

Construction du récit de l'œuvre / mise en abyme

L'atelier Brancusi



Constantin Brancusi à son atelier, Lizica Codreanu dansant dans l'atelier, 1922, Vue d'atelier vers 1930, L'Oiseau dans l'espace 1931-36

Brancusi, photographiait dans son atelier l'alchimie du temps et de la lumière sur la matière transformée ; ses photographies sont l'écriture du mouvement de sa pensée à l'œuvre, qui prennent sens et valeur toutes à la fois documentaire et artistique, auxquelles nous pouvons ajouter une valeur testamentaire, témoignant d'un souci de la collecte d'images en témoignage et regard sur une réalité personnelle ; Brancusi dans son atelier documentait lui-même son travail et s'y mettant en scène ⁸⁴ avec ses sculptures et modèles, élaborant au fil des années un corpus d'images qui font désormais œuvre à part entière.

⁸³ René Magritte, « Le sens du monde », p.376.

⁸⁴ Notamment à partir de l'ouvrage *Sculpter-photographier. Photographie-sculpture*, Actes du colloque organisé au Louvre sous la direction de Michel Frizot et Dominique Païni, éditions Marval/ Musée du Louvre, Paris 1993.

« Les mille huit cent photographies, par exemple, prises par Brancusi de et dans son atelier puis léguées par lui au musée furent, pendant de longues années, considérées comme un corpus strictement documentaire, et traitées comme tel; [...] Leur relecture, à l'aune de la pratique des artistes contemporains (minimalistes, conceptuels, du land-art, nouveaux-réalistes et arte povera) les a élevées au rang d'œuvres préfigurant un genre essentiel du post-modernisme : celui de 'l'atelier-faisant-œuvre' »⁸⁵.

Ainsi, parfois les ateliers survivent à l'artiste : L'atelier de Brancusi a été fidèlement reconstruit au musée Beaubourg en 1977 et réaménagé par l'architecte Renzo Piano ; il avait été légué par l'artiste à l'état un an avant son décès en 1956. Pour Brancusi, son atelier était le meilleur lieu d'exposition de son œuvre et *faisant-œuvre*. L'artiste opérait des aménagements de l'espace et des agencements de ses œuvres, les documentant et ayant vers la fin de sa vie arrêté de produire. *L'atelier de Brancusi est devenu au fil des ans une grande oeuvre environnementale, une oeuvre d'art totale comprenant l'ensemble de son travail mis à jour et mis en situation dans un espace et une lumière appropriés. Dès son installation, le sculpteur a créé du lien entre ses œuvres par l'organisation de ce qu'il appelle des « groupes mobiles », donnant des places et des possibilités de mobilité à chacune* ⁸⁶.

La sculpture, l'espace, la documentation photographique, sont à la fois œuvres indépendantes et œuvre commune avec la pensée de l'artiste. Cherchant l'essence des choses, cette œuvre "c'est lui", et c'est aussi bien le monde. Fortement ancrées dans la matière et dans l'espace, ses œuvres très épurées habitent ensemble le monde foisonnant de l'atelier, devenu temple d'une pensée contemplant l'éternité, telles ses *colonnes sans fin*, sculptures inaugurées en 1912. Cherchant à toucher et révéler "l'essence cosmique de la matière", ses visages et corps prenant forme d'œufs, et où la spiritualité de l'artiste s'inscrit dans les titres de ses œuvres : *La Colonne sans fin*, *l'Oiseau dans l'espace*, *La Table du silence*...

⁸⁵ Alfred Pacquement en préface de l'ouvrage *Ateliers : l'artiste et ses lieux de création dans les collections de la bibliothèque Kandinsky*, op.cit. p.11-12.

⁸⁶ Voir l'article d'Alexandre Boza, *L'atelier Brancusi à Beaubourg, un autre regard sur la création*, sur le site internet de l'Ina, daté de janvier 1997 : <http://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu05315/l-atelier-brancusi-a-beaubourg-un-autre-regard-sur-la-creation.html> (dernière consultation le 18 mai 2014).

L'atelier-faisant-œuvre... Une autre construction d'un temple, celle-ci très organique, l'atelier de Bacon, lieu des souvenirs "perdus". Le chaos du lieu, l'atelier du peintre en amoncellement de livres, d'images, de photos, autant de souvenirs qui viennent joncher le sol de l'atelier par accumulation de strates documentaires, forment un tout cohérent de l'univers du peintre, une matière-mémoire : ici nous touchons à la «transformation de l'image documentaire *dans* l'atelier, qui devient matière à composer le lieu de l'artiste en son antre, en son être, laquelle va être entièrement archivée. Son atelier, légué par son compagnon après sa mort en 1992, a été minutieusement transporté de Londres à Dublin, avec ses murs, portes, sol, et plafond, en août 1998 pour être ouvert au public du Musée Dublin City Gallery The Hugh Lane en 2001⁸⁷. La somme des 7000 items collectés ont été consignés en la première base de données de ce genre, "The Francis Bacon Studio Database".

Ces ateliers reconstruits seraient comme un reliquaire, l'archivage savant sanctifiant les maîtres, ils deviennent leurs mausolée, et le musée un panthéon de l'esprit.

Ontologie de l'œuvre et temporalité

Si l'œuvre d'un artiste existe en regard de l'existence de l'artiste lui-même, l'un et l'autre cheminent ensemble sur le fil du temps. Ici, en nous interrogeant sur la question de la temporalité de l'œuvre, nous nous intéresserons à la perception du temps et la construction de l'œuvre au sens large, serait-elle une succession d'événements ou la forme étirée dans une certaine durée de vie de ladite œuvre.

Si l'on isole une œuvre de la vie de l'artiste, celle-ci, en tant qu'objet déterminé, qu'elle soit peinture ou sculpture, installation ou performance, n'aura pas la même temporalité, en rapport à sa durée, à son inscription physique dans le temps, et son rapport envers le regardeur. Selon que l'on vise l'œuvre d'un artiste, ou une œuvre de l'artiste, le rapport au temps du spectateur comme de l'artiste s'en trouvera modifié ainsi que celui l'expérience du temps lui-même et de la durée de vie d'une œuvre.

Prenons deux exemples très distincts l'un de l'autre, voir radicalement opposés ; en pensant à la Joconde de Léonard de Vinci, celle-ci qui réside au Louvre et qu'on l'on ne perçoit désormais plus qu'entre l'éblouissement du reflet des flashes photographiques

⁸⁷ Voir le site du Musée <http://www.hughlane.ie/history-of-studio-relocation> (dernière consultation le 18 mai 2014).

percutant la vitre qui la protège : dans quelle temporalité se trouve-t-elle de sa longue vie d'œuvre? Traversant les siècles, elle persiste à nous offrir son délicat sourire quoiqu'il advienne aux visiteurs du musée. La Joconde, le sujet du peintre, qui est *aussi* le modèle ayant été sujet du peintre, nous contemple à travers lui, et devient elle-même «immortelle», pénétrant par le regard et la main du peintre dans un temps suspendu en un éternel présent.

Pensons maintenant à l'œuvre performative d'Esther Ferrer, et à celle en particulier qu'elle-même eu enterré en Espagne au cimetière des œuvres de Salamanque ⁸⁸ en 2009: En enterrant une partie de son œuvre (un fragment de l'œuvre de l'artiste extrait de la continuité de son œuvre, l'artiste ici, lui survit. Elle-même faisant glisser sur son chemin d'*être-là* sa propre image en série d'autoportraits, sur lesquels, le temps va délicatement poser son empreinte (de même son confrère Roman Opalka, voir p.66) et suspendre l'artiste dans un temps à l'infini présent.

Différentes temporalités ici à l'œuvre, dont la fixité ou le déroulement portent chacune l'empreinte du Dasein de son émetteur, et où il est toujours question d'une mise en abyme de sa perception du temps et en même temps une mise en relief du Dasein singulier à chaque protagoniste de l'œuvre, qu'il soit auteur, operator, modèle, spectateur, ou l'œuvre elle-même.

Le temps qui passe / Le « temps » qu'il fait

Le temps qui passe est-il linéaire et sa forme, fragments ou boucle du temps ?

Les transformations qui arrivent en chemin des processus de création font parties de la marche du temps, celui-ci peut prendre forme de spirale ascendante, dont des fragments identifiés viendraient se superposer et tracer une ligne transversale, telle un raccourci temporel. Il y a une continuité, des micro-rythmes identifiés, qui sont ces «échantillons» donnés à voir. Partager des petits bouts entre émetteur et récepteur. L'émetteur ne peut espérer que le récepteur absorbe sa spirale à lui, l'émetteur, ce serait anihiler l'autre dans

⁸⁸ Performance d'Esther Ferrer, *Enterrement de la performance à plusieurs vitesses (1987-2009)*, Museo Mausoleo, Morille (Salamanque), Espagne. Là, Esther Ferrer enterre en clôture de sa performance, la dite performance elle-même : un trou est creusé dans la terre du cimetière, dans lequel seront enfouis dans un coffre de bois peint en rouge, la chaise, le mégaphone, et la partition de la performance de l'artiste. L'événement est raconté par l'artiste lors de la conférence : «*Esther Ferrer, encore une performance ?!*», filmée au Centre Pompidou à Paris le 7 octobre 2010, http://www.dailymotion.com/video/xf682k_esther-ferrer-encore-une-performanc_creation (dernière consultation le 20.04.14).

son entièreté. Une frontière poreuse et sensible. La matière artistique ne peut être entièrement ouverte, certaines resteront cachées, enfouies, loin du regard de l'autre. Il y a des ruptures sur la continuité du temps de l'un qui permettent à l'autre d'y trouver son propre espace.

Alors comment opérer pour tenter d'inscrire une entièreté du temps d'une œuvre, de sa conception à sa médiation ? Par *mise en boîte*, des mises abymes, boucle du temps (répétitions des vidéos en boucle), et nouvelle fonction rhizomique par médiation autour de l'œuvre exposée (les activités proposées par le musée auprès du public pendant la durée de l'exposition ou la présence de l'artiste lui-même avec les visiteurs).

Le temps qu'il fait, l'unus mundus ⁸⁹, un lien avec son environnement, que l'on souhaiterait exprimer par l'image sans avoir à l'expliquer par des mots. Opalka par exemple, par son méticuleux enregistrement en triptyque.

La vision de l'artiste pour transmettre cette unité de l'être, doit donc voir plus loin que le bout de la ligne, se projeter dans le temps qu'il fera après lui, telle le funambule marchant sur son fil, il regarde au-delà, pour ne pas tomber.

⁸⁹ « Unus mundus », du latin « Monde Un », renvoie à la notion d'une réalité unifiée sous-jacente, de laquelle tout émerge et à laquelle tout retourne. Elle a été popularisée par le psychanalyste suisse Carl Jung. (source: http://fr.wikipedia.org/wiki/Unus_mundus, dernière consultation 4 avril 2013).

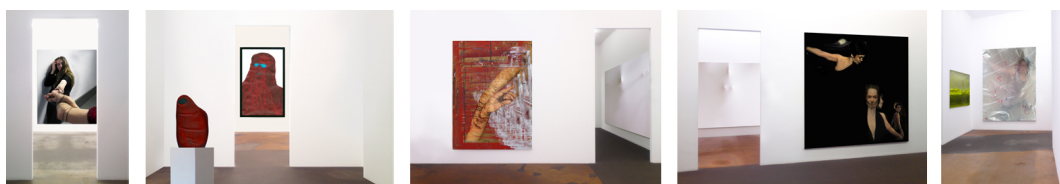
La transformation du récit et sa mise en espace

Les espaces d'exposition

Il sera intéressant de développer aussi la conception de présentation des matériaux issus de l'atelier, dans des espaces dédiés à l'exposition. Par exemple, ici, la scénographie des images dans l'espace :

Projet d'un parcours muséal de photographies issues de différents temps de travail en atelier ⁹⁰ : à partir d'images-matières de recherche, j'ai recomposé un ensemble qui présente une réflexion autour du corps-cellule, de son recouvrement ou de sa découverte. Le projet, sans titre, est lui-même un dispositif pour le regardeur qui va les parcourir en se déplaçant mentalement dans un espace muséal ⁹¹, et qui est aussi un espace imaginaire, celui-ci étant agencé volontairement de façon labyrinthique.

Ici, je m'approprie un espace muséal, recomposant un espace, tout en conservant les murs, et le sol dessiné par un autre artiste : dessinant les contours d'une exposition qui n'a pas encore eu lieu et projetant un espace virtuel dans un espace réel à partir d'images de recherches plastiques, j'inscris et relie ces œuvres entre elles en leur conférant un statut iconique, textures et détails agrandis parfois démesurément, et gardant l'échelle humaine pour les représentations des corps.



Jeanne Laurent, *scénographie d'exposition issue de journaux photographiques d'ateliers*

Les images ont été réalisées entre 2010 et 2013, elles n'ont à priori pas de lien entre elles,

⁹⁰ Parcours mis en forme lors du séminaire de Pascale Weber, "La pratique et l'expérimentation artistique comme mise à l'épreuve des limites" au printemps 2013.

⁹¹ Les espaces sont retravaillés à partir de photographies prises au Mamco de Genève en novembre 2012, lors de l'exposition d'Yves Bélorgey, *Anthropologie dans l'espace*, en conservant tel quel le sol conçu par l'artiste, documenté sur la page : www.jeannelaurent.net/univ/voyage/.

au moment des prises de vues ⁹², hormis l'intuition à postériori qu'elles peuvent constituer un corps commun, et ici, le début d'une série sur la mise en abyme des corps dans l'espace. C'est donc à partir de détails et de fragments, de corps, d'images (elles-mêmes fragments d'instant), que je vais installer un récit - silencieux, c'est-à-dire sans mots, par une mise en scène des images. Le lieu existe, et les images existent. Ces images sont liées entre elles par la circulation du regard du visiteur dans un espace cependant fictif, puisque l'exposition n'a pas «réellement» eu lieu. Elle permet cependant un «ici» et «ailleurs» en même temps.

Un dispositif expansif donc, lequel j'ai présenté quelques mois plus tard au cours du séminaire de Michel Sicard sous forme d'installation, en intégrant deux nouveaux éléments. Une mise en abyme de l'expo au Mamco. Aux images présentées au mur, étaient associés un rouleau de moquette rouge, et des gants blancs d'archivistes. Ce tapis rouge, évoque le sang sacrificiel, le pouvoir et ses honneurs (qu'on ne déroule pas ici, le tapis rouge d'accueil est aussi une forme de culpabilité au monde et des exploitations des hommes : rouge, nous marchons sur du sang, sur "la tête" de quelqu'un d'autre) et une certaine animalité. L'on pourra se référer au travail d'Eva Hesse, sur le traitement du corps, de la peau et du lien (voir aussi page 49). Les gants blancs de l'archiviste sur le tapis rouge, sont aussi les gants blancs du preneur d'indices et d'empreintes, pour ne pas laisser de ses propres traces. Il serait intéressant d'étudier plus loin la question de la sexualité dans cet ensemble, du désir et de la répression des corps, du silence de l'ensemble, où l'enfermement des modèles dans les toiles, nous ramène à Barbe-Bleue.



JL, "What's behind that curtain", dispositif installation vidéo et photographies, 2013-14

⁹² Je précise que la première image est issue d'un atelier avec Olga Tysko et Bogdana Kuznetsova lors du séminaire de Pascale Weber en 2013, et la dernière, d'un atelier de recherche avec les artistes Marguerite Papazoglou et Geneviève Grabowski en 2010, et les remercie sincèrement pour ces recherches communes. Les autres images sont issues de recherches personnelles s'inscrivant dans la période intermédiaire.

Plus en avant de la salle, une petite cabane bleue dans laquelle était présenté la vidéo *En route vers le bout du monde*. Cette cabane permet d'isoler le champ des images animées de l'environnement extérieur, et d'y faire converger les regards des visiteurs.

Il y a donc porosité spatiale entre les différentes réalisations, où l'on traverse les panneaux textiles comme on entrerait dans un second espace, ceux-ci participant conjointement à la fabrication du CsO de l'atelier - ici - donnant à voir le matériau artistique issu du journal photographique, laissant ouvert le travail en cours au regardeur.

J'utilise un autre ensemble de toiles de projection avec des écrans de papier sur lesquels sont rétro-projetées des vidéos *Fragments Cœur et Plis*.

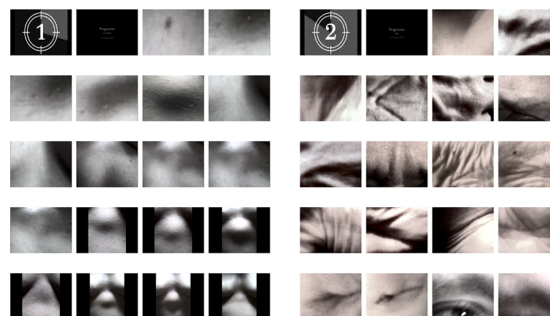
//////// voir les vidéos sur le dvd joint ⁹³ //////////



JL, *Fragments, Cœur & Plis*
(vidéos et dispositif de rétroprojection vidéo sur calques) 2013

Ces espaces textiles installent un espace dans l'espace, et s'adressent aux visiteurs. Ils créent un cadre pour l'image, une forme d'isoloir pour les visionner, sans pour autant fermer l'espace d'exposition, auquel ils restent perméables. Ils dessinent un environnement pour le visiteur. *Cœur et Plis* sont donc des fragments, ici

fragments de corps tels des prélèvements: le *Cœur* est donné à voir de ses battements, et les *Plis* du corps proposent une balade énigmatique en macro sur la peau, (telle les *Souvenirs de la Haute Mongolie* de Dali, en voyage macroscopique sur une tâche). Les projections étant en vis-à-vis, les spectateurs sont amenés à faire un choix, car ils ne peuvent voir les deux projections à la fois.



JL, *Fragments - Cœur et Plis* (diptyque vidéo), 2014

⁹³ De durée égale, elles sont projetées en vis-à-vis, un face à face des images.

En conclusion à mes travaux présentés dans ce mémoire

En conclusion à mes travaux présentés dans ce mémoire, où je me suis intéressée dans ma pratique à explorer un processus de création personnel, à transformer l'image documentaire du travail d'atelier en matière artistique, par une production d'images, de livres-objets, haïkus photographiques, vidéos, et mise en scène des images scénographiées dans un espace ; concernant le moment de la prise de vue, ce moment particulier et opportun, ce qui fait le lien entre eux, c'est une certaine disponibilité et un regard attentif à l'instant présent, avec préparation.

La disponibilité à une forme d'improvisation à être dedans et dehors de l'image les séries dont je suis moi-même l'opératrice et le modèle. La préparation pour ces séances de travail, est celle d'un cadre ouvrant sur un certain espace de liberté : pour laisser-faire. Ephémères, ces instants décisifs sont en perpétuel renouvellement.

Donc, le processus de création sur le mode intuitif, lequel est premier à ma démarche, est valable et rendu possible par un ensemble d'éléments *au-préalable*. Ceci comprenant la préparation physique. Au niveau corporel, l'on pourrait associer ce processus à de la performance entre danse et installation, ainsi que l'a examiné Barbara Formis en présentation à son article "La Création entre danse et installation":

À première vue, rien n'associe la procédure de la création chorégraphique à l'acte poïétique de l'installation artistique. Et pourtant la ligne devient poreuse [...] cela pourrait s'expliquer par l'influence de la pratique des happenings (Allan Kaprow) sur l'art contemporain, où la création devient processus, work in progress, événement. En suivant cette association entre l'installation et la danse, il est possible de découvrir que l'élément de l'air se présente comme une véritable matière plastique, source d'inspiration pour les artistes et véritable procédure créatrice ⁹⁴.

Ici, nous pouvons associer l'air au temps. Le processus de création en temps qu'espace organique est en transformation perpétuelle, devient lui-même geste, lequel nous pouvons isoler grâce à une mise en images dans une nouvelle construction. Il s'opère alors une mise en abyme à l'infini d'une œuvre dans l'œuvre dans l'œuvre... Le processus de création serait une réalité liée aux espaces, aux gestes de l'artiste, et sa propre temporalité

⁹⁴ Barbara Formis, «La création entre danse et installation», février 2012, article en ligne sur le wikicréation de l'Institut ACTE : <http://www.wikicreation.fr/readArticle.php?articleId=22> .

devient à son tour matière artistique. Le rapport entre danse et installation, air et temps, est très à propos pour les installations in situ, où le geste lui-même d'installer est proche de la performance, ce que j'ai pu à maintes fois constater pendant la réalisation et les mises en place de mes installations textiles, les *Voiles*.⁹⁵

La tentative de répétition de cet instant, de retrouver la petite madeleine, peut-être du reste moins probante, et probablement trop volontaire dans cette promenade en Kairos avec les séances de *Méditation - sur le fil*... Il y a eu beaucoup d'images enregistrées vers d'autres fragments. Le confort de l'image numérique permet cela, et comporte l'inconvénient en contre-partie de risquer se laisser submerger par une compulsion à produire des d'images, ou à l'inverse, de se trouver à l'arrêt dans l'attente indéterminée d'un prochain *satori*. J'entends par là que si cette attention à être au monde devient systématique, ce n'est pas le temps qui aura l'élégance de suspendre un instant son souffle, mais l'auteur, le chasseur d'images, qui sera tombé dans propre piège, au risque d'en devenir immobile lui-même. Ou encore l'écueil de se retrouver dans le labeur du faire pour faire, car il a bien sûr fallu opérer une sélection, trier, archiver, c'est entendu. Des projets en cours sont des constructions mentales qui créent des liens entre les acteurs du projet (ainsi le projet *Octopus*) tout en intégrant le *laisser-faire*, on ne sait pas encore ce qui va se passer. Dans les processus du travail individuel, ce sont les projets successifs qui sont liés entre eux, reliés en différents espaces et temps.

⁹⁵ Ce travail des *Voiles* n'est pas intégré à ce mémoire, dans lequel j'ai développé la réflexion autour de derniers travaux. Les *Voiles* sont des installations textiles in situ, dans le paysage, éphémères, que j'ai commencé en 1999. Il serait intéressant de développer plus loin au sujet de cette pratique, en rapport à l'art dans la nature, le rapport à l'espace et l'invitation à la contemplation du temps qui passe et à la déambulation. Intégrées dans le paysage, les voiles interagissent avec la lumière et l'air, dans un mouvement continu, une «marche avec le temps». Celles-ci sont visibles en ligne depuis la page dédiée de mon site internet : <http://jeannelaurent.net/portfolio/voiles/>.

Scénographie de l'œuvre

Du rapport à l'œuvre et à *son* espace : Certains font œuvre de l'espace scénographié ; de même, la scénographie de l'ensemble d'une œuvre, fait œuvre à son tour. L'espace dans une vision très large, qui englobe toutes celles précédemment considérées au long de ces pages, et permet une conversation entre l'artiste et le visiteur. Il y a des expositions à vivre en même temps qu'à voir. Là où l'*espace espace*, c'est à dire qu'il ouvre à celui qui s'y trouve une autre perception du lieu, et de son propre être. J'aimerais dire un espace de liberté.

Les installations monumentales d'Olafur Eliasson ouvrent cet espace. Souvenons-nous du public allongé au sol de la Turbine Hall de la Tate à Londres en 2003, lors de l'installation *The Weather project*. Le public ainsi étendu, dans un temps de contemplation et propice à au mouvement dansé. La Turbine Hall, qui logeait un générateur d'électricité avant de devenir un entre-deux, entre le musée et la ville, est un espace immense de 30 mètres de plafond. Le projet réalisé était d'amplifier encore la monumentalité du lieu par une grande toile miroir plastique "cheap" tendue sous le plafond et un demi-cercle rétro-éclairé placé sous le miroir. Au lieu de remplir l'espace, il s'agissait de l'agrandir et d'y faire entrer la lumière. Avec le "fog", le dispositif entier permettait de révéler la profondeur de l'espace en augmentant sa densité. Les visiteurs, en traversant sa densité, pouvaient mesurer l'espace par leur propre présence au lieu. L'entre-deux devenait un lieu collectif, non soumis au quotidien, et non soumis à l'attitude commune à l'espace muséal. Avait alors lieu une auto-réorganisation sociale de cet espace "pré-muséal", individuelle et collective.

Les expositions récentes de Pierre Huyghe à Beaubourg et Thomas Hirschhorn au Palais de Tokyo, invitent le visiteur à rejoindre l'œuvre en un corps commun constitué par le lieu et la scénographie. Si l'exposition de Pierre Huyghe touchait un environnement du désastre, Thomas Hirschhorn invite à la reconstruction. Toute exposition est un parcours, cependant toutes ne laissent pas l'espace au visiteur d'y trouver sa place, de s'y installer, et ainsi d'y participer.

Installer signifie donc avant tout « installer le spectateur au milieu de l'œuvre, le rendre acteur et sujet à son expérience » ⁹⁶. Il y va d'une certaine convivialité, dans ce geste d'invitation au partage du temps et de l'espace.

⁹⁶ Barbara Formis, op.cit p.6

Bill Viola

Si les portes de la perception étaient ouvertes, alors tout apparaîtrait à l'homme tel quel - infini. William Blake cité par Bill Viola, *Journal*, 1979

Bill Viola, en explorateur du phénomène de la perception, a débuté sa carrière à la manière d'un militant anti-télévision, en créant la sienne, avec alors pour enjeu, expliquait-il, "de substituer aux images de la société du spectacle les images de sa quête métaphysique"⁹⁷ (p.17 du catalogue). Bill Viola est un visionnaire, ayant été dès le plus jeune âge initié au dessin par sa mère, il commença sa carrière dès le début de l'école d'art, y rencontrant la vidéo comme un prolongement de son propre corps, et œuvre avec Kira Perov depuis 1978.

Pour Bill Viola⁹⁸, l'espace vidéo est comme un tableau que l'on pénètre, très consciemment, et en conscience de ce que l'on n'y comprendra pas tout comme une réalité normale. Son œuvre vidéo est dès le début conçue telle une exploration du soi, du mouvement des êtres. Elle nous offre des espaces de vacuité (le *vide* au sens bouddhiste), nous propose de nous donner du temps et de retourner à nous-même, en passant par des espaces vacants via les images, tels le désert, la forêt, un espace noir qui révèle les corps et visages des performeurs... Des espaces vacants et pleins à la fois, emplis de mirages dans la chaleur du désert, emplis de sons, de bruissements, de lumière, et de la présence des êtres, en relation les uns avec les autres ou simplement avec eux-mêmes. Une exploration des frontières entre l'être et le monde et de la frontière entre l'intérieur et l'extérieur. Une œuvre très intuitive, et proche du chamanisme comme il en témoigne avec Kira Perov, sa femme sage et partenaire de travail. Leur duo serait la métaphore de cette frontière. Ici, l'artiste est un canal pour révéler un trésor caché. Évoquant leur séjour auprès d'un maître zen au Japon, ils nous rapportent ensemble cette notion du laisser-faire à un certain point de la création, en laissant faire le cours des choses : Ouvrir la porte pour laisser opérer la magie du monde et les forces cosmiques qui vont entrer et participer à l'œuvre.

⁹⁷ *Bill Viola*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux - Grand Palais, Paris, 2014, p.17.

⁹⁸ Il est très intéressant d'écouter Bill Viola et Kira Perov s'entretenir avec Laure Adler dans l'émission Hors-champs sur France Culture : <http://www.franceculture.fr/emission-hors-champs-bill-viola-et-kira-perov-2014-04-08>. (dernière écoute le 15 mai 2014), et dont sont citées ici quelques paroles, traduites par Harold Manning.

Après toutes ces années, je comprends que ces œuvres se construisent d'elles-mêmes. Quand les choses sont en place, on attend que quelque chose se passe, tout est ouvert, nous sommes là, nous regardons et la magie survient. Kira Perov ⁹⁹

Cette vision semble résumer l'ensemble *Going Forth By Day*, 2002, (Sortir au jour), boucle alchimique dont les titres parlent d'eux-mêmes : *Fire Birth, The Path, The Deluge, The Voyage, First Light*.

L'exposition rétrospective de l'œuvre de Bill Viola, actuellement présentée au Grand Palais à Paris, nous offre un voyage à travers le temps, nous immergeant dans ce rapport au temps que l'on pourrait ici observer formant une boucle. Une œuvre « symbiotique » et métaphysique, qui introduit en douceur et beauté la spiritualité au cœur de dispositifs d'une grande variété, reliant vivance et surnaturel.

L'art vidéo de Bill Viola nous plonge dans son propre processus de création, en parcourant une boucle à l'infini, elle-même incluant d'autres boucles, sur un parcours de deux étages qu'une journée entière ne suffit pour explorer en toute attention, et laquelle j'aime associer à un anneau de Möbius. Un voyage d'une journée d'éternité (si l'on se conforme aux horaires du musée), au cœur des images de Bill Viola, à propos desquelles il s'exprime ainsi :

Une image est un sentiment, une émotion, quelques chose que l'on porte en soi, dans nos cœurs, pas tellement dans notre tête, cela vient de quelque chose de très profond en nous ; C'est quelque chose que j'ai fait toute ma vie, d'essayer de trouver cet endroit caché souterrain, derrière la façade, quelque chose qui est intérieur... Voilà comment je construis mon travail, de la façon qu'il me faut créer ces images. Je fais cela de façon un peu mystérieuse ¹⁰⁰.

Nous cheminons au sein de l'espace depuis une œuvre de 1977-1979, *The Reflecting pool*, (Le Bassin miroir) jusqu'à *The Dreamers* (Les Rêveurs), 2013.

The Reflecting pool : Bill Viola lui-même performe dans cette œuvre qui nous est ici donnée à voir pour commencement de l'exposition, s'élançant vers le bassin en un saut suspendu et où son corps va se fondre et disparaître du champ tandis que le monde autour continue à vibrer. Tel un baptême, une déclaration d'union avec l'image, le temps et

⁹⁹ « Bill Viola et Kira Perov » dans l'émission Hors-champs sur France Culture, ibid, à min 30'.

¹⁰⁰ « Bill Viola et Kira Perov » dans l'émission Hors-champs sur France Culture, ibid, à min 17'30''.

l'espace. Ainsi Bill Viola, dont il dit de lui-même qu'il est né en même temps que la vidéo, va *sculpter le temps*.

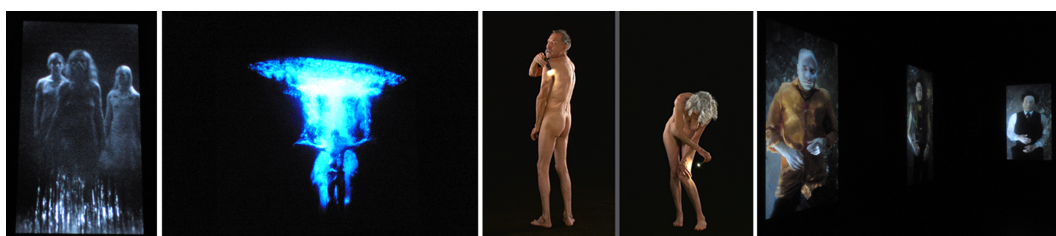
L'exposition est une matrice pour l'ensemble de l'œuvre, et pour le spectateur qui va à son tour plonger dans une spirale à l'infini, en un temps suspendu, y voir et vivre l'œuvre de Bill Viola.

L'installation sonore *Presence*, 1995 (Présence). Cette installation sonore dans l'escalier en colimaçon relie les deux étages du musée, que l'on descend (ou remonte), sans parfois que le visiteur prenne conscience de cet espace sonore et métaphorique qui résonne notre présence au monde. Elle relie le monde d'en haut et le monde d'en bas. En haut, un espace de la psyché, individuelle et collective. En bas, un espace s'ouvre qui nous met en vis-à-vis avec notre condition de mortels. Un cycle vie-mort-vie, un espace de purification, le feu, l'eau, la plongée, l'ascension, le passage d'un monde à l'autre, la disparition...

Man Searching for Immortality / Woman searching for Eternity, 2013 (Homme en quête d'immortalité / Femme en quête d'éternité) : Un espace intime projeté sur deux écrans de granit ; une femme et un homme se tiennent debouts dans le noir ; nus, ils explorent chacun leur corps à la lumière d'une petite lampe, puis éteignent la lumière.



Bill Viola, *Surrender*, 2001, *The Quintet of the Astonished*, 2000, *The Sleep of Reason*, 1988
Presence, 1995, ©Bill Viola & Kira Perov, photographies de l'exposition au Grand Palais, printemps 2014



Bill Viola, *Three Women*, 2008, *Ascension* 2000, *Man Searching for Immortality / Woman searching for Eternity*, 2013
The Dreamers, 2013, ©Bill Viola & Kira Perov, photographies de l'exposition au Grand Palais, printemps 2014

L'œuvre touche très subtilement cette frontière particulière du passage de la vie à la mort, au sujet de laquelle il est si difficile d'ajouter les mots justes, par sa fragilité même et de notre propre ignorance, car il nous échappe comme aussi nous en avons peur ; Ainsi que Kira Perov ¹⁰¹ nous en fait part au sujet de cette pièce, le verrons-nous nous-mêmes ? :

Ils recherchent la mort quelque part [...] Leur corps projeté à taille réelle sur du granit noir. Le granit est une matière très dure, la vidéo est éphémère [...] On voit la texture du granit sur leur peau : Le granit peut représenter l'éternité, mais aussi cela peut-être finalement une tombe [...] Il y a du grain, on enlève la couleur petit à petit, l'image devient noir et blanc, et puis lentement le grain se dissout dans la pierre. C'est un moment très émouvant, malheureusement peu de personnes le voient parce que cela n'arrive qu'à la fin de la vidéo, mais cela représente vraiment un cycle, le moment d'après, ils recommencent.

Cette exposition des œuvres dans l'œuvre illustre parfaitement le cheminement des explorations de ce mémoire, nous offrant la vision d'un monde où tout est lié, à travers les espaces, le temps propre de l'artiste, et un temps universel qui n'aurait pas d'âge (ou de durée), ni de fin. Ainsi *The Dreamers*, 2013 (Les Rêveurs), sa dernière œuvre, nous place *entre* : *Les Rêveurs* habitent un espace « qui est entre le temps et l'espace, qui est une sorte de synthèse » que Bill Viola nous révèle explorer et poursuivre plus loin dans son travail ¹⁰².

Bill Viola et Kira Perov nous offrent une œuvre avec le temps. Une marche avec le temps, en une humanité profonde, une méditation qu'ils laissent ouverte au visiteur.



Bill Viola, *Catherine's Room*, 2001, ©Bill Viola & Kira Perov, photographies de l'exposition au Grand Palais, printemps 2014

¹⁰¹ *ibid*, à min 30'.

¹⁰² *ibid*, à min 40'.

Une méditation et une médiation : la porte ouverte évoquée par les artistes, et la scénographie de l'exposition, ouvre par ailleurs sur les nouveaux usages multimédia un espace participatif pour les visiteurs. Une ouverture qui se prolonge en une visite presque sans fin : la proposition au lecteur-visiteur de l'œuvre de Bill Viola se poursuit à la lecture du catalogue interactif auquel est associé une application permettant de scanner des images et re-dirigeant le lecteur vers des extraits vidéo sur un smartphone ou sur une tablette numérique.

Bien entendu l'échelle diffère radicalement à la vision in situ, elle serait comme une réminiscence de ce qui a été "vu", un *memento video*, faisant perdurer vers un autre infini, celui des espaces virtuels électroniques, une nouvelle boucle dans la boucle, dont la durée est cependant définie pour une période de sept années à compter de la fin de l'exposition. Elle met de plus en exergue une dimension entrepreneuriale de l'artiste, lequel avec sa partenaire et compagne Kira Perov, ont aisé à intégrer les nouveaux modes de communication en s'associant à des géants de l'électronique. Revenant à la part de mystère, il convient aussi de mentionner la part de technologie des images. Évoluant de concert, c'est aussi toute l'histoire de la technologie de la vidéo qui s'offre à nos yeux, et sa richesse par la multiplicité des dispositifs de projection de chaque pièce, et à laquelle participe l'art de Bill Viola. Ici aussi il est question de médiation, au niveau des moyens de productions mis en œuvres, des relations avec des partenaires financiers et co-producteurs, et les institutions.

Une œuvre qui s'inscrit pleinement dans son époque, et qui confirme bien l'enjeu initial de Viola de substituer "aux images de la société du spectacle les images de sa quête métaphysique", par une méthode non agressive des artistes (cet état de wu-wei ou laisser-faire), lesquels ont su trouver cet équilibre entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'intime et le social.

Elle est aussi et surtout, une œuvre qui s'inscrit sur une ligne temporelle, et qui me semble un beau corpus d'un corps-sans-organes évolutif, se transformant au fur et à mesure, organique, qui ne perd pas son essence tout en la partageant avec l'extérieur, en communication avec le regardeur, elle marche avec le temps.

Conclusion

Nous avons pu explorer différents aspects liés à l'acte de création artistique, nous interrogeant à propos de moyens de transcription de ces espaces sensibles de la création, lieux physiques autant que de l'esprit : L'atelier a pu être entendu comme étant là où se trouve l'artiste, aussi que son propre corps est un atelier ; nous avons tenté d'exprimer un temps qui saisisse l'expérience de la « vie » en atelier de l'artiste et le mouvement créateur, insaisissable au regard extérieur, et à le communiquer hors de ses “murs”, par la prise de vue photographique et les agencements de ces images.

Nous avons observé quelques outils et langages qui peuvent être développés dans un aller-retour vers le public entre l'œuvre-objet et l'œuvre-corps de la performance ; où il est à la fois passionnant et vertigineux de chercher à creuser cette voie, parcourue par d'autres artistes, ainsi que la mienne propre, lesquels associent arts visuels et performance, et de pressentir au cours de ces recherches ce qui fait lien entre tous, par des questionnements en même temps singuliers et universels sur la présence du corps à l'espace, et la perception de son être au monde.

Au cours de cette recherche, partant de ma pratique, je me suis intéressée à une forme de mise “au” jour de mon propre *horizon d'expérience*, un horizon à la vue panoramique, en direction duquel s'orchestrent différents plans et niveaux spatio-temporels, passé-présent-avenir. J'y ai présenté différents travaux personnels réalisés autour de la question des processus de création, la mise en images de ces processus et leur transformation en un nouveau corps d'images. Ces études en écritures visuelles ont permis la mise en place de nouveaux dispositifs de monstration, ceux-ci en rapport à l'espace et à la présence de mon corps dans cet espace ; ces travaux s'articulent avec d'autres qui leur sont antérieurs, ou encore ébauches de projets à venir, à la fois autonomes et faisant partie d'un tout.

Des instants et des fragments donnés à voir en des mises en images fixes, animées, d'espaces à la fois réels et symboliques ¹⁰³. Ceux-ci donnent-ils accès au lecteur-regardeur à un imaginaire, les réalisations sont composées à partir de prises de vues photographiques de quelque chose qui a été, qui fait partie du réel, d'images issues de

¹⁰³ «réels» : La photo comme témoignage objectif, et «symboliques», par la mise en œuvre des ces photographies.

séances d'ateliers et qui s'inscrirait dans le temps comme quelque chose qui «est advenu» et qu'il «est» encore grâce à son enregistrement photographique.

Le journal photographique est composé chemin faisant, en plans fixes ou animés, d'images issues d'une documentation en cours de travail en atelier, en vue de traduire un espace de pensée et voyage intérieur dans ces paysages : La ponction de ces images relevant d'un punctum en "temps réel", pourrait ainsi les inscrire dans un *cycle à caractère épiphanique du moment, et la mise en images exprimant un rythme oscillant entre répétition et accident*.¹⁰⁴

J'aimerais exprimer cependant que dans un processus, lequel on peut considérer comme permanent, d'attention au monde, le travail de l'artiste, solitaire ou en équipe en pratique dans un espace de recherche, où qu'il soit, s'inscrit sur une ligne de temps sans cesse renouvelé, dans la continuité d'une vie, en lien avec son environnement. Accorder une attention à ce temps à la fois particulier et banal dans sa quotidienneté, observant ses différentes formes, creusant les espaces singuliers, afin d'apprécier des chemins parcourus en pensée et corps des artistes, lesquels restent parcellairement accessibles lors d'une exposition par exemple : Cette démarche ouvre des portes sur de nouveaux questionnements quant aux processus de création, un voyage perceptuel à l'infini, à mettre en regard d'autres pratiques.

J'avoue m'interroger encore sur la forme qu'aurait ce processus d'un point de vue scientifique ? Cette ligne du temps avec ses fragments évoque la vision d'une spirale, d'une "colonne sans fin", où ce qui semble se répéter n'est cependant jamais exactement la même chose. Marcher sur cette ligne de temps en conscience du moment présent, permet un espace de liberté qui semble se déployer lui-même à l'infini. La vie et l'œuvre d'un artiste ne se dissociant l'une de l'autre, semblent par ailleurs dessiner une forme telle un anneau de möbius.

Cependant, la forme de cet anneau est changeante. Y a-t-il une unité dans la singularité propre à chaque artiste, qui ferait œuvre commune ou s'agit-il plutôt d'une unité constituée de multiplicités ? Pouvons-nous enfin dessiner cette forme commune et son énergie, cette forme étant en perpétuellement mouvement et mutation, cette forme serait-elle ressemblante à un labyrinthe aux contours «mous» : Les interrogations et mises en œuvre de la métaphysique de chacun, utilisant différents moyens d'expression, ne

¹⁰⁴ Michel Sicard, remarques à propos de la mise en vidéo des séquences photographiques, lors du séminaire du 6 mai 2014.

composent-elles pas un ensemble qui serait ce corps commun, corps-sans-organe dont parlent Deleuze et Guattari, en forme d'un labyrinthe composé de chambres reliées par des chemins multiples de la pensée ?

Eux-mêmes posent la question : "Comment faire un corps sans organes ?". Celle-ci qui s'inscrit en filigrane tout au long de cette recherche, où l'on entendrait en écho : *Allons encore plus loin, nous n'avons pas encore trouvé notre CsO, pas assez défait notre moi. Remplacez l'anamnèse par l'oubli, l'interprétation par l'expérimentation. Trouvez votre corps sans organes, sachez le faire, c'est question de vie ou de mort, de jeunesse et de vieillesse, de tristesse et de gaieté. Et c'est là que tout se joue.*¹⁰⁵

De plus, une des lignes de la pratique est de chercher comment faire le lien entre le courant taoïste et la pensée du vide contenant toute forme de création, en son laisser-advvenir, avec la création artistique qui met en œuvre différents outils d'expression. Une forme de spontanéité travaillée, où le processus de création deviendrait alors une forme de rituel. Ce mémoire ne suffit pas à épuiser ces questions ni d'explorer les frontières entre le réel et le symbolique de ma pratique elle-même, il est une approche d'une recherche à développer plus loin en regard d'un espace de la spiritualité dans l'art contemporain, observant des lignes qui circulent entre la pensée occidentale et orientale, avec toute la difficulté à y inscrire des mots.

Il permet cependant un aperçu des pistes de réflexion vers ce qui serait l'hypothèse suivante :

Un processus de création est un tout organique entre l'artiste et son œuvre, s'articule comme un corps perméable entre l'artiste et son environnement, dessinant des passages de l'intérieur vers l'extérieur, du corps créateur au corps social, de l'individuel au collectif, permettant la circulation d'énergie au sein de ce tout rhizomique. Le spectateur-regardeur fait lui-même partie de ce tout, où le processus de création serait un processus d'individuation, pour l'artiste, et pour le spect-acteur, via l'œuvre en train de se faire, de se donner à voir, à être.

Il s'agira, en suite des recherches sur la porosité entre l'intérieur et l'extérieur, d'observer à la fois ce qui fait l'art en des laboratoires de recherches artistique, studios d'artistes, et les espaces de partage avec un public.

¹⁰⁵ Op.cit. p.187.

Index des concepts et mots clés

Atelier, 8, 10, I, 37, 41, 66, 81, 88, 90, 93, 95

Autopoïétique, 37, 70

Corps, 7, 10, 35, 36, II, 69, 74, 81, 93

Corps sans organes, 11, 35, 61, 62, 69, 72-75, 79, 84, 95

Espace, 7, 30, 32, 34, 36, 48, 52, 55, 62, 66, 71, 79, 81, 85, 87, 93, 98

Espace transitionnel, 37

Etre au monde - Dasein, 7, 34, 36, 62, 91

Geste, 7, 8, 32, 45, 58, 61, 82, 85, 98

Kairos, 59, 63, 65, 96

Intérieur - Extérieur, 14, 30, 35, 41, 53, 70, 63, 74, 85, 99

Intuition, 7, 9, 30, 33, 37, 58, 76, 94, 96

Image, 7, 63, III, 69, 72, 76, IV

Jeu, 34, 37, 58

Loup, 54, 72, 83, 84, 85

Passage, 30, 34, 42, 53, 56

Poïétique, 77

Processus de création, 37, 39, 62, 75, 79, 81, 91, 96

Punctum, 30, 64, 72, 76, 86, 87

Récit, 8, 79, 81, 94

Rhizome, 7, 9, 11, 61, 84

Temps, 7, 8, 32, 43, 48, 52, 56, 60, 66, 69, 73, 79, 82, 91, 100

Temporalité, 10, 60, 90

Continuum, danse, documentation, fragments, installation, mise en abyme, mouvement, performance, photographie, réel, regard, utopie.

Index des noms

ABRAMOVIC Marina, 43, 62

ANDERSON, Alice, 47, 49

ANDRIEU, Bernard, 42, 78

ARTAUD, Antonin, 74

AMAGASTU, Ushio, 58

BACON, Francis, 90

BARTHES, Roland, 9, 70, 87

BEAUDELAIRE, Charles, 19

BERGSON, Henri, 66

BRANCUSI, Constantin, 88

BUTOR, Michel et APPY Frédéric, 85

CALDER, 25, 60

CHRISTO & Jeanne Claude, 60

CONTE, Richard, 71

CONVERT, Pascal, 63

CURRY-VAVART, 23

DELCOURT, Thierry, 42

DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, 30, 54, 61, 62, 75, 76, 84, 107

DIDI-HUBERMAN, Georges, 56, 61

DUBOIS, Kitsou, 48

ELIASSON, Olafur, 16, 24, 36, 98

FERRER, Esther, 73, 74, 91

FILLIOZAT, Pierre-Sylvain, 60

FISCHLI, Peter & WEISS, David, 60

FORMIS, Barbara, 27, 96, 98

FRAAP, 27

GENET, Jean, 46

GODARD, Jean Luc, 63

GUATTARI, Félix et DELEUZE, Gilles, 30, 54, 61, 62, 75, 76, 84, 107

GUERIN, Michel, 32

HALPRIN, Anna, 40, 44, 45

HANTU (Pascale Weber et Jean Delsaux), 50

HEIDEGGER, Martin, 36, 37
 HESSE, Eva, 94
 HIRSCHHORN, Thomas, 35, 36, 38
 HIRZEL Ueli, 32, 33
 HUYGHE, Pierre, 98
 JACQUARD, Albert, 34
 JUDD, Donald, 61
 JULLIEN, François, 59
 JUNG, Carl Gustav, 31, 82
 LABORATOIRE DU GESTE, 27
 LANEYRIE-DAGEN, Nadèije, 18
 LAO TSEU, 29, 55, 57
 LAUTRÉAMONT, 34
 LEE, Ufan, 53
 LE GÉNIE DE LA BASTILLE, 28
 LE SERGENT, Daphné, 30, 76
 LIOT, Françoise, 24
 NAUMAN, Bruce, 82
 MAGRITTE, René, 88
 MAPPLETHORPE, Robert, 50
 MARKER, Chris, 86
 MEKAS, Jonas, 76
 MESCHIONIC, Henri, 86
 MINH, Yann, 79
 MONT-RAYNAUD, Cécile, 47, 48
 MONTHELON, 29, 32, 53
 ONO, Yoko, 73, 74
 OPALKA, Roman, 60, 66, 67, 91
 ORLAN, 11, 73, 74
 PACQUEMENT, Alfred, 9, 89
 PASSERON, René, 69, 71, 72
 PENONE, Giuseppe, 60
 PERRIER, Mélanie, 27
 POINSOT, Jean-Marc, 25
 PONGE, Francis, 76
 RÉSEAU DOCUMENTS
 D'ARTISTES, 29
 SCHNEEMANN, Peter J, 7
 SICARD, Michel, 74, 85, 94, 106
 SMITH, Tony, 55
 STELARC, 48
 TODD, Mabel E, 44
 TURRELL, James, 60
 VALERY, Paul
 VASARI, Giorgio, 14,
 VINCI, Léonard de, 90
 VIOLA, Bill & PEROV, Kira, 30,
 99-103
 WATTEAU, Diane, 74
 WEBER, Pascale, 50, 91
 WEISS, David et FISCHLI, Peter, 60
 WILSON Robert, 25
 WINICOTT Donald Woods, 37, 38
 ZHUANG ZI, 73

Bibliographie

Ouvrages généraux

BARTHES, Roland, *La Chambre Claire : Note sur la photographie*, collection Cahiers du cinéma, Gallimard, 1980.

BENJAMIN, Walter, (4e version datée de 1939) *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Traduction par Lionel Duvoy, éditions Allia, Paris, 2011.

DAVILA Thierry, et SAUVANET, Pierre, (ouvrage collectif sous la direction de), *Devant les images, penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*, éditions Les Presses du Réel, 2011.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minuit, 1992.

FERRER, Mathilde, (ouvrage sous la direction de), COLAS-ADLER, Marie-Hélène, LAMBERT-CABROJO, Jeanne, *Groupes mouvements tendances de l'art contemporain depuis 1945*, ouvrage collectif, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, paris, 2001.

GENET, Jean, *Le Funambule*, collection L'Arbalète/Gallimard, Gallimard, 2010.

GENETTE, Gérard, *L'Œuvre de l'art, immanence et transcendance*, Éditions du Seuil, 2010.

LANEYRIE-DAGEN, Nadège, *Le Métier d'artiste/dans l'intimité des ateliers*, éditions Larousse, 2012.

LE SERGENT, Daphné, HUYGHE, Pierre-Damien & ROESZ, Germain, *L'Image-charnière ou le récit d'un regard*, L'Harmattan, Paris, 2009.

LIOT, Françoise, *Le Métier d'artiste*, L'harmattan, collection logiques sociales, Paris, 2004.

LOISEL, Danielle et ROUX-VOLOIR, Véronique, (ouvrage collectif dirigé par), *Le Génie de la Bastille, une aventure artistique collective*, textes de Jean-Louis POITEVIN, édition Parimagine/Le Génie de la Bastille, 2012.

POINSOT, Jean-Marc, *L'Atelier sans mur*, Art Edition, 1999.

TODD, Mabel Elsworth, *Le Corps pensant - The thinking body - (1937)*, éditions Contredanse, Bruxelles, 2012.

VASARI, Giorgio, *Vie des artistes*, Les Cahiers Rouges, éditions Grasset, Paris, 2007.

Philosophie, psychanalyse

BERGSON, Henri, (1986) *Matière et mémoire*, Flammarion, 2012.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Les Éditions de MINUIT, 1980.

HEIDEGGER, Martin, *Être et Temps*, (1927), coll.Philosophie, Éditions Gallimard, 1986.

HEIDEGGER, Martin, *Remarques sur art-sculpture-espace* (1964), traduit par Didier Franck, éditions Payot Rivages, 2009.

JANKELEVITCH, Vladimir, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, éditions Seuil, Points Essais, Paris, 1981.

JULLIEN, François, *Éloge de la fadeur*, éditions Philippe Picquier, 1991, et Livre de poche biblio essais, 2000.

JUNG, Carl Gustav, *L'Homme et ses symboles*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1992

LAO TSEU, *Tao Te king, le livre du Tao et de sa vertu*, collection l'Être et l'esprit, éditions Dervy, 2003, traduction anonyme à la demande du traducteur de son vivant, néanmoins cité dans cette édition de l'ouvrage, Daniel Nazir.

WINNICOTT, Donald Woods, *Jeu et réalité, L'espace potentiel*, éditions Gallimard, 1971.

Articles

FALGUIERES, Patricia - *Le Théâtre des opérations*, Cahiers du MNAM n° 48 - Centre G. Pompidou - 1994.

FORMIS, Barbara, «La Création entre danse et installation», article basé sur le texte d'une conférence donnée au Théâtre National de Chaillot à Paris,dans le cadre de *La Petite Université populaire de la danse*, le 11 février 2012 ; en ligne sur le wikicréation de l'Institut ACTE, <http://www.institut-acte.cnrs.fr/>

SCHNEEMANN, Peter J., « Les Paradigmes du regard. La perception de l'art à l'ère globale » in revue *Diogène* n° 3, 2010 - en ligne sur le wiki <http://groupedix.reseaudart.org/wakka.php?wiki=PerceptionDelArtAlEreGlobale> .

BECKER, Joffrey, «*L'Image réflexive du corps et la ritualité de la performance : la transformation ordinaire de l'artiste en objet*», Séminaire Traditions Iconographiques et Mémoire Sociale (C. Severi, D. Vidal)- École des Hautes Études en Sciences Sociales - Musée du Quai Branly - Paris, 2008.

Catalogues, documents

Ateliers : l'artiste et ses lieux de création dans les collections de la bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris, 2007.

Sculpter-photographier. Photographie-sculpture, Actes du colloque organisé au Louvre sous la direction de Michel Frizot et Dominique Païni, éditions Marval/ Musée du Louvre, Paris, 1993.

Bill Viola, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux - Grand Palais, Paris, 2014.

Radiothèque et conférences en ligne

«Beauté et langage du corps », dans le cadre de l'exposition *Le Corps en mouvement*, Thierry Delcourt, psychanalyste, proposée par l'Université Paris Descartes et la Fondation d'entreprise L'Oréal, le 12 avril 2011, en ligne sur : <http://media2.parisdescartes.fr/cgi-bin/WebObjects/Mediatheque?a=ODQ5NQ==> (dernière consultation 23 mars 2013).

«Giuseppe Penone, conversation», Giuseppe Penone & Didier Semin, archives *Ecritures Silencieuses*, LV 7/04/09, http://www.louisvuitton-espaceculturel.com/index_FR.html

«Philosophies indiennes (3/4) : et l'Inde créa Bouddha», émission radiophonique *Les nouveaux chemins de la connaissance*, sur France Culture, <http://www.franceculture.fr/emission-les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance-philosophies-indiennes-34-et-1%E2%80%99inde-crea-bouddha-20>, diffusée le 18 décembre 2013, avec Pierre-Sylvain Filliozat, indianiste.

«Bill Viola et Kira Perov», émission Hors-champs par Laure Adler sur France Culture, , paroles des artistes traduites par Harold Manning, le 8 avril 2014 : <http://www.franceculture.fr/emission-hors-champs-bill-viola-et-kira-perov-2014-04-08>. (dernière écoute le 15 mai 2014).

Œuvres et portraits d'artistes en vidéo

«Anna Halprin, Le souffle de la danse», un film de Ruedi Gerber, 2010, 80 min, Les Films du Paradoxe, DVD

«Esther Ferrer, encore une performance ?!», filmée au Centre Pompidou à Paris le 7.10.2010, http://www.dailymotion.com/video/xf682k_esther-ferrer-encore-une-performanc_creation (dernière consultation le 20.04.14).

«Marina Abramovic, 7 easy pieces», films de Babette Mangolte, 2005, Microcinema International, DVD.

«Orlan, et la chair se fait verbe», un film de Fanny Dal Magro, 2012, Groupe Galactica - mosaïque films, DVD.

Webliographie des artistes

Marina Abramović Institute (MAI)

www.mai-hudson.org

Alice Anderson

www.alice-anderson.org

Olafur Eliasson (Studio Olafur Eliasson)

www.olafureliasson.net

Peter Fischli & David Weiss, *Der Lauf der Dinge*,

www.tcfilm.ch/home/?page_id=586&language=en

Hantu

www.hantu.fr

Chris Marker
www.chrismarker.org/?s=haikus

Jonas Mekas
www.Jonasmekasfilms.com

Cécile Mont-Raynaud, Compagnie Lunatic
www.cielunatic.free.fr

Orlan
www.orlan.eu

Bill Viola
www.billviola.com

Webliographie Revues et ressources en ligne

Aisthesis, revue en ligne (Italie)
www.aisthesisonline.it.

Le laboratoire du geste
www.laboratoiredugeste.com

Protocoles Meta (coordonné par Jean-Paul Thibeu)
www.protocolesmeta.com

Web Gallery of Art, réalisé par Emil Kren and Daniel Marx, Hongrie
www.wga.hu

Ubu, site de ressources dédiés aux avant-gardes et arts alternatifs
www.ubu.com

Dictionnaires

Le Petit Larousse illustré, éd.Larousse, Paris 2005.

Le Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNTRL) en ligne, www.cnrtl.fr

Linguee, dictionnaire et moteur de recherche de traduction en ligne, www.linguee.fr

Word Reference, www.wordreference.com/fr/

Site web personnel www.jeannelaurent.net

Blog du master www.jeannelaurent.net/univ

Les vidéos mentionnées sont sur le dvd joint



Remerciements

Je souhaite adresser mes sincères remerciements aux personnes qui m'ont apporté leur soutien, et qui ont contribué à l'élaboration de ce mémoire dans le cadre de la recherche universitaire en Art de l'image et du vivant, à l'UFR 04 de l'université de Paris 1.

Madame Pascale Weber, Messieurs Michel Sicard et Richard Conte, pour leur enseignement et leurs précieux conseils, ainsi que pour l'intérêt qu'ils ont porté à mes travaux pendant ces deux années de recherche en master.

Mes remerciement s'adressent aussi à Mesdames Isabelle Vodjdani et Marion Laval-Jeantet pour leur écoute et généreuse transmission, ainsi qu'à Mesdames Barbara Formis et Mélanie Perrier et leur chaleureux accueil au Laboratoire du Geste ; à mes pairs étudiants et étudiantes rencontrés dans le cadre de ces études, et à toute l'équipe de l'UFR d'Arts plastiques pour son si bon accueil.

Je tiens également à remercier ma famille, et mes proches et collègues, ainsi à Monsieur Ueli Hirzel et toute la communauté des artistes, pour leur accueil lors de mes résidences au château de Monthelon, avec mes pensées particulières à Ayin, Cynthia, Hyacinthe, Marguerite, Olga, muses et muson, pour leur présence en corps-d'images à ces travaux.

